

AUTORI VARI

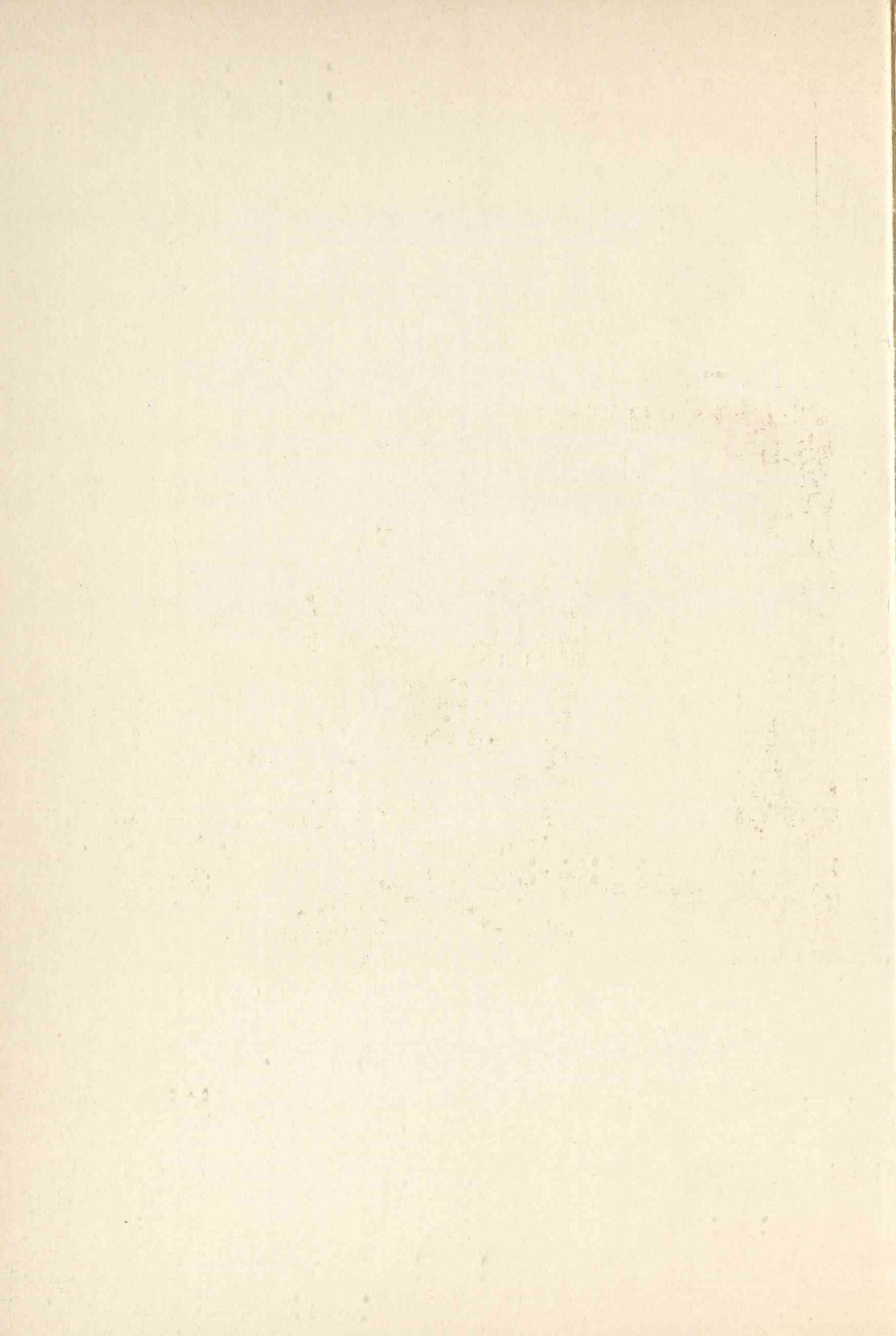
---

# LIGETI

---



*a cura di  
Enzo Restagno*





Biblioteca di cultura musicale

*Autori e opere*

LIGETI

1923-1983

1983

1

La Biblioteca di cultura musicale è una rassegna  
di autori e opere di cultura musicale  
che ha lo scopo di diffondere la conoscenza  
della musica e della cultura musicale  
in Italia e all'estero.  
1983  
1983  
1983

*La pubblicazione di questo volume è stata promossa  
dall'Assessorato per la Cultura della Città di Torino in occasione  
dell'edizione 1985 di Settembre Musica.*

© 1985 E.D.T. Edizioni di Torino  
via Alfieri 19 - 10121 Torino  
ISBN 88-7063-036-6

AUTORI VARI

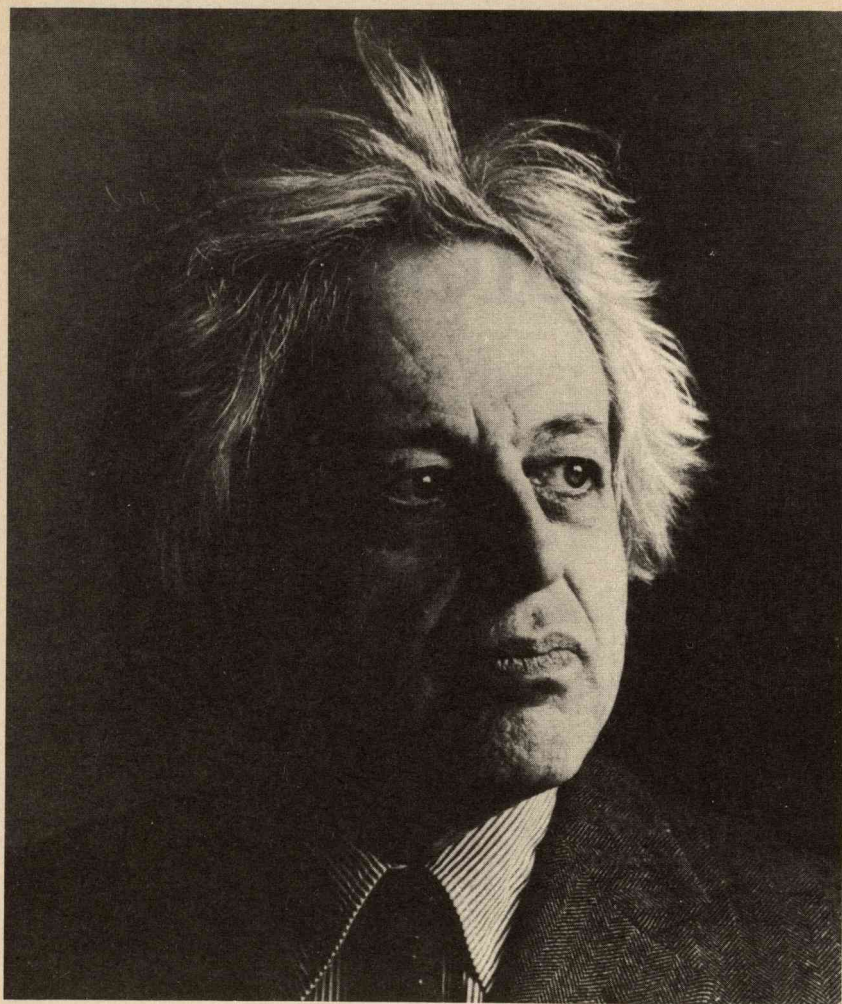
# LIGETI

*a cura di  
Enzo Restagno*



EDT/MUSICA





György Ligeti



## Indice

### VII *Presentazione*

### IX *Prefazione*

#### PARTE PRIMA - *Il linguaggio musicale*

- 3 La mia posizione di compositore oggi (*György Ligeti*)
- 6 Ouverture (*Enzo Restagno*)
- 20 Ramificazioni timbriche e forma-movimento (*Ivanka Stoianova*)
- 30 Parola, gesti, immagini. Da «Aventures» a «Le Grand Macabre» (*Ulrich Dibelius*)
- 43 Ogni pezzo un microcosmo. Sul rapporto tra generi musicali, forma e moduli stilistici in Ligeti (*Wolfgang Schreiber*)
- 47 Da «Le Grand Macabre» alla «Tempesta». Con un saggio sulle «Hölderlin-Phantasien» (*Monika Lichtenfeld*)
- 58 György Ligeti oggi (*Armando Gentilucci*)
- 65 I modelli inimitabili (*Franco Donatoni*)

#### PARTE SECONDA - *Le opere*

- 69 «Apparitions», un pezzo di musica auratica (*Gianmario Borio*)
- 75 Strutture in assenza di struttura (*Harald Kaufmann*)
- 82 «Volumina» (*György Ligeti*)
- 85 «Requiem» (*Paolo Tonini Bossi*)
- 91 «Aventures et Nouvelles Aventures». Un caso di musica assurda (*Harald Kaufmann*)
- 121 Dalla totalità dispersa del «Requiem» alla coralità senza speranza di «Lux aeterna» (*Ernesto Napolitano*)
- 130 «Concerto per violoncello e orchestra» (*Giorgio Pugliaro*)

- 136 «Lontano» e il problema del tempo (*Ernesto Napolitano*)  
145 «Continuum» (*Franco Pulcini*)  
149 L'eredità bartókiana nel «Secondo Quartetto» di Ligeti. Sul concetto di tradizione nella musica contemporanea (*Gianmario Borio*)  
168 «Ramifications» (*Orazio Mula*)  
173 «Kammerkonzert» (*Orazio Mula*)  
178 «Doppio concerto per flauto, oboe e orchestra» (*Pippo Molino*)  
181 «San Francisco Polyphony» (*Claudio Tempo*)  
190 «Monument, Selbstportrait, Bewegung» (*György Ligeti*)  
194 Intorno al «Grand Macabre» (*Piero Santi, Giorgio Pressburger, Zoltán Peskó*)  
210 Ligeti, Brahms e la tradizione: il «Trio per violino, corno e pianoforte» (*Gianfranco Vinay*)

PARTE TERZA - Testi

- 219 Memorie musicali dell'infanzia e della giovinezza (*György Ligeti*)  
223 Metamorfosi della forma musicale (*György Ligeti*)

APPENDICE (a cura di Giorgio Pugliaro)

- 245 Catalogo delle principali composizioni  
255 Nota bibliografica  
259 Nota discografica  
263 *Indice dei nomi*



## Presentazione

La risonanza di *Settembre Musica* è giunta ben oltre i confini della città che ha creato la manifestazione dimostrando quanto fosse giusto fare credito all'intelligenza e all'interesse del pubblico. Manifestazioni di musica contemporanea, o che comunque proponevano un repertorio piuttosto ricercato, hanno suscitato interesse e consensi davvero superiori a qualsiasi aspettativa. Ne conseguono per l'ente organizzatore un accrescimento dell'impegno e la necessità di una più diffusa penetrazione culturale. Un evento come *Settembre Musica* non può infatti restare appannaggio esclusivo di un pubblico, sia pure vastissimo. I commenti della stampa specializzata, le continue richieste di biglietti provenienti da località sempre più lontane pongono precise responsabilità nei confronti dell'utenza. Ci si trova così nella condizione di dover al tempo stesso incrementare e custodire i frutti della manifestazione, custodirli in modo tale da trasformarli in acquisizioni durevoli.

Le giornate di musica contemporanea dedicate a György Ligeti non intendono costituire semplicemente un omaggio a uno dei maggiori musicisti viventi, come è avvenuto lo scorso anno per Boulez, ma intendono trasformarsi in un'occasione di conoscenza e approfondimento sempre più fertile e stimolante per coloro che seguono le vicende della produzione musicale contemporanea. Così intorno all'antologia delle opere realizzata con i concerti, *Settembre Musica* ha previsto di offrire ad una manifestazione così significativa un 'prolungamento' capace di trasformarla in un evento durevole. A tal fine è stato organizzato un convegno internazionale di studi sull'opera del compositore ungherese e soprattutto si è realizzato – affidandone la cura a Enzo Restagno, che vivamente ringrazio – questo volume che raccoglie una vasta e documentatissima antologia di scritti di eminenti studiosi. Si spera così di poter lasciare una trac-

cia, di certo non effimera, del passaggio di questa musica nella nostra città e garantire al tempo stesso la massima diffusione di un evento, trasformandolo in una stabile acquisizione culturale, che è quella custodita dalle pagine di questo libro.

La coproduzione editoriale tra Assessorato e E.D.T. ci è sembrata una formula particolarmente aderente alle esigenze attuali di ampliamento dell'informazione culturale, ampliamento nel quale la pubblica amministrazione è chiamata a svolgere un ruolo sempre più impegnativo.

Al pubblico e agli studiosi pensiamo di fornire così un contributo di conoscenza, una guida alle principali opere di Ligeti.

Ci auguriamo che a questo volume ne seguano altri, quale momento di studio di quegli autori che saranno proposti dalle prossime edizioni di *Settembre Musica*.

Torino, luglio 1985

L'Assessore per la Cultura  
Marziano Marzano



## Prefazione

A sessantadue anni György Ligeti risulta uno dei protagonisti della musica del nostro tempo; negli anni difficili della «Nuova Musica» gli è capitato di svolgere un ruolo di spicco non esente da qualche ambiguità. Il grande successo che la sua musica incontrava, anche presso un pubblico alquanto più esteso di quello che segue abitualmente le vicende della musica contemporanea, era ed è dovuto ad una fascinazione che investe immediatamente l'ascoltatore ed in quegli anni ascettici la cosa doveva inevitabilmente destare sospetti. Chi scrive ricorda benissimo le alzate di spalle e gli sguardi di sufficienza dei giudici più intransigenti solo a sentire pronunciare il nome di Ligeti, ma bellezza e piacevolezza erano considerate allora peccati capitali e gli anatemi fioccarono impietosi sulle spalle di Ligeti e di Berio; spalle saldissime però che potevano tollerare ben altri gravami. Quel clima di pseudoterrorismo estetico oggi è lontano, di quelle sofisticate idiosincrasie si è perduto il ricordo e la musica di Ligeti ha continuato il suo cammino fino a diventare un punto di riferimento indispensabile nella civiltà musicale del nostro tempo. Naturalmente il bello in Ligeti non era una concessione e un ascolto più approfondito rivela in questa musica così fascinosa insospettabili vortici di drammaticità. Dedicare a Ligeti uno dei ritratti d'autore che il festival di *Settembre Musica* ogni anno propone al suo pubblico, chiamando alla ribalta i protagonisti della musica contemporanea, oltre che giusto appariva dunque inevitabile.

L'anno scorso a Torino Boulez rappresentò un formidabile successo di pubblico, e non solo a causa delle sue musiche: l'affabilità, lo *charme* della conversazione, la naturale eleganza di un'intelligenza lucidissima entusiasmarono il pubblico accorso agli «Incontri con l'autore». Con Ligeti, impossibilitato a venire a Torino, non c'era modo di realizzare la stessa cosa e allora si è scelta la strada dell'im-



pegno culturale ideando un convegno internazionale di studi dedicato all'opera del Maestro ungherese e soprattutto si è pensato di rivolgere alla sua musica un omaggio durevole attraverso le pagine di questo libro.

Su Ligeti, eccettuati i contributi sparpagliati in vari periodici ed un paio di monografie inevitabilmente sommarie ed oggi invecchiate, la letteratura non è particolarmente abbondante e nel nostro paese è quasi inesistente. Di qui l'idea dell'utilità di un'opera che per la sua forma composita risultasse di facile consultazione. Questo libro non è infatti la classica 'miscellanea d'onore' che contiene saggi sofisticati, ma prima di tutto una guida che introduce alle opere principali dell'autore. Il carattere pratico dell'opera non esclude però la volontà di approfondimento e una visione più ampia dei problemi sollevati da questa musica. In tale prospettiva si collocano i saggi che occupano la prima delle tre sezioni del volume. Essi sono dovuti a studiosi di vaglia che hanno con la musica di Ligeti una lunga consuetudine di studi, a Ulrich Dibelius, a Monika Lichtenfeld, a Ivanka Stoianova, a Wolfgang Schreiber, ai nostri Armando Gentilucci e Franco Donatoni, vecchi amici con i quali in lungo e in largo per l'Europa abbiamo esplorato le cittadelle della musica contemporanea e svolto infinite discussioni. È necessario che li ringrazi qui per avere, in tempi incredibilmente brevi e pur tra una miriade d'impegni, fornito i loro qualificatissimi contributi in nome di un'amicizia e di un amore per il nuovo in musica che durano intatti nel tempo.

La seconda sezione del volume contiene una serie di saggi dedicati alle principali opere di Ligeti. In qualche caso mi è sembrato doveroso acquisire alla cultura italiana taluni documenti ormai storici traducendoli dall'originale. È il caso dei due saggi da Harald Kaufmann dedicati rispettivamente a *Atmosphères* e alle *Nouvelles Aventures*, nonché di un paio di testi nei quali è lo stesso Ligeti ad illustrare la sua opera. Se si eccettuano gli scritti occasionati dalla prima rappresentazione italiana del *Grand Macabre* al Teatro Comunale di Bologna – dovuti a Piero Santi, Giorgio Pressburger e Zoltán Peskó – ed un saggio recentissimo di Gianmario Borio già comparso su «Studi musicali», tutti gli altri contributi sono originali e scritti con un'ampiezza di documentazione e di analisi che trascende abbondantemente la nota contingente legata al concerto. Anche agli autori di questi contributi – che, non si dimentichi, costituiscono la parte immediatamente pratica del volume – ed ai traduttori, che hanno lavorato in tempi strettissimi, va un sentito ringraziamento. Motivo di sincero compiacimento viene dal constatare tra questi saggi il felice esordio di giovanissimi studiosi ai quali la musica di Ligeti, probabilmente per un fatto generazionale, parla con la massima eloquenza.

La terza ed ultima sezione intende invece mettere a disposizione



del lettore italiano due documenti di Ligeti. Il primo è un sapido spunto autobiografico circoscritto agli anni giovanili trascorsi in Ungheria ed il secondo è quel saggio – *Metamorfosi della forma musicale* – che nel 1958 propose ai lettori della rivista «Die Reihe» un bilancio di geniale e implacabile acutezza sulla crisi della musica contemporanea, un saggio di importanza capitale che dovrebbe costituire per il lettore italiano un'acquisizione non indifferente.

Ed ora due parole sul significato di questa impresa editoriale. Il libro esce con il marchio prestigioso della E.D.T. di Torino ma la pubblicazione è stata possibile grazie al sostegno economico fornito dall'Assessorato per la Cultura della Città di Torino. Una forma di coproduzione dunque tra pubbliche istituzioni ed industria editoriale finora non troppo frequente nel nostro paese. La tendenza prevalente nei due partners è stata spesso quella di lavorare in proprio. Non sono rari i casi di enti che realizzano privatamente volumi, talvolta anche di notevole qualità, che si trovano così ad essere sottratti alla diffusione commerciale. Tutti conoscono l'opulenza solitaria e sterile dei cosiddetti 'volumi-omaggio' nati da qualche celebrazione, ma bisogna riconoscere che il difetto non sta solo negli enti che realizzano tali imprese per inseguire qualche forma di autogrificazione. Gli editori dal canto loro tendono spesso a considerare la coproduzione una sorta di *mésalliance*; così l'isolamento reciproco finisce col danneggiare tutti quei rami dell'informazione culturale sui quali si ritiene troppo rischioso esporre un'uscita editoriale ufficiale.

Per questo volume su Ligeti fortunatamente non è andata così e di ciò va reso merito alla intelligente disponibilità dell'assessore per la cultura Marziano Marzano che ne ha sostenuto e caldeggiato in ogni modo la realizzazione trovando in Enzo Peruccio, direttore delle Edizioni di Torino, un partner altrettanto intelligente e disponibile. Nel ringraziarli entrambi il curatore del volume esprime l'augurio che l'esempio possa sempre più spesso essere imitato.

Torino, luglio 1985

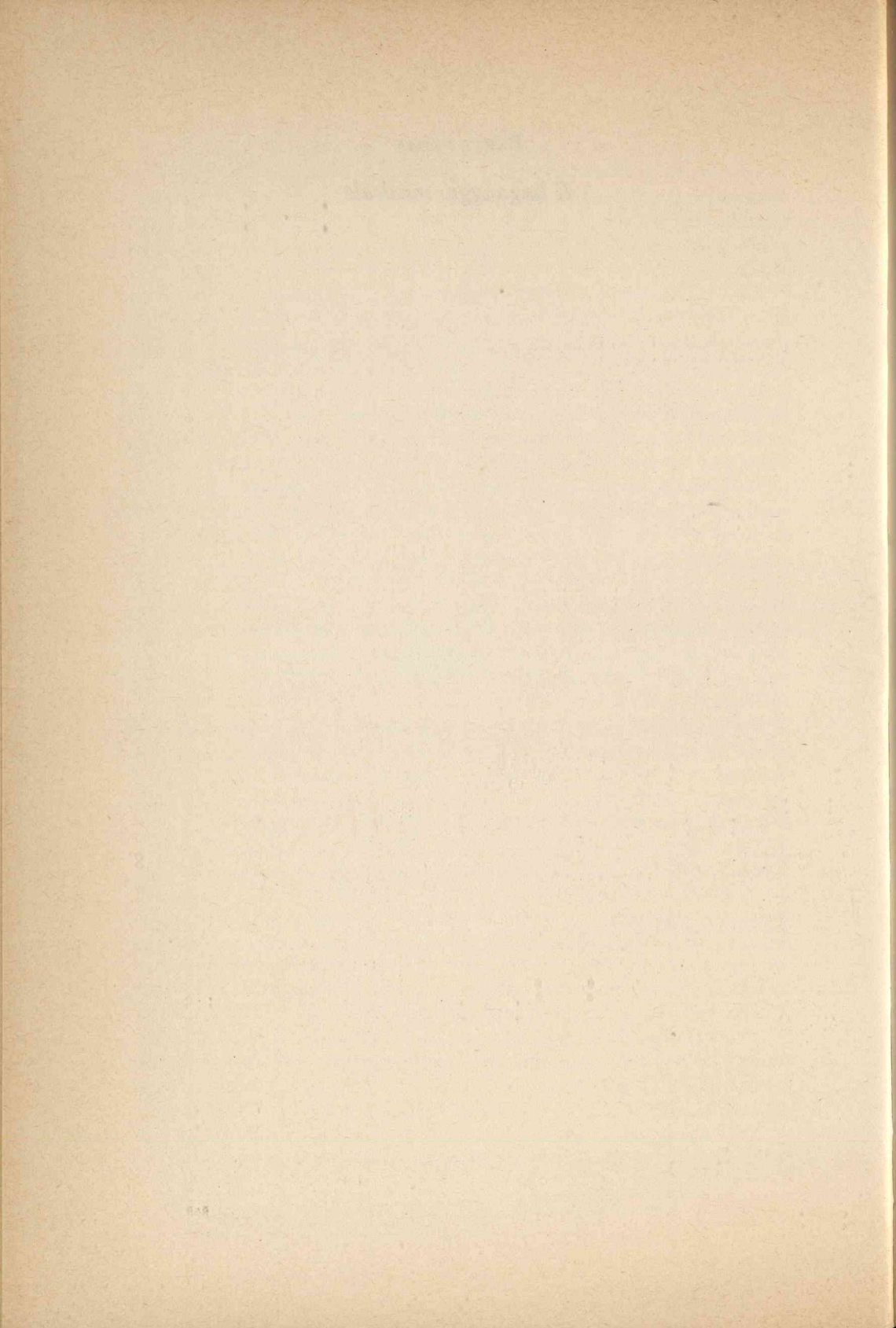
Enzo Restagno





## PARTE PRIMA

### *Il linguaggio musicale*





György Ligeti

*La mia posizione di compositore oggi*  
(1985)

Viviamo in tempi artisticamente pluralistici. Il modernismo e perfino l'avanguardia sperimentale esistono ancora ma movimenti artistici 'postmoderni' si manifestano sempre più frequentemente. Quella di 'premoderni' sarebbe tuttavia per questi movimenti una definizione più idonea, perché gli artisti che ne fanno parte mirano alla restaurazione di elementi e forme storiche: il naturalismo in pittura, colonne, cupole e timpani in architettura e, nella musica, una tonalità ritrovata unitamente a figurazioni ritmico-melodiche impregnate di *pathos* espressionista. La sintassi del diciannovesimo secolo è presente in tutte le arti.

Questa nozione *rétro* dopo un periodo di sperimentazione e di modernità è comprensibile, e così pure il *pathos* soggettivo dopo un'era costruttivista. Comprensibile ma non perdonabile. Noi viviamo alla fine del ventesimo secolo in un mondo di microprocessori, di biotecnologia, di televisione, di manipolazione delle masse e di burocrazia, di dittature totalitarie espansioniste che fronteggiano democrazie populiste e società di consumi. Non siamo più alla fine del diciannovesimo secolo con le macchine a vapore, i becchi a gas, le masse povere di contadini e di operai, la ricca *élite* borghese decadente e viziata, le rivalità nazionaliste e i movimenti sociali operai.

E il modernismo e l'avanguardia sperimentale degli anni Cinquanta e Sessanta, non appartengono forse anch'essi al passato, alla storia, all'"accademia"?

Rifiutando del pari il *rétro* e la vecchia avanguardia mi dichiaro per un modernismo di oggi. Per me questo vuol dire in primo luogo una precisa distanza rispetto al cromatismo totale e alle dense tessiture micropolifoniche che caratterizzavano la mia musica tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Questo significa anche sviluppo di una polifonia fatta di una rete di voci ritmicamente e metrica-



mente complesse e al tempo stesso di un'armonia trasparente e consonante che non intende tuttavia ristabilire la vecchia tonalità.

Per la ritmica e la metrica ci sono stati due influssi determinanti sulla mia musica degli anni Ottanta: la complessità polimetrica degli *Studies for Player Piano* di Conlon Nancarrow e la grande diversità delle culture musicali non europee. Tra queste ultime due in particolare mi hanno interessato: la musica dei Caraibi, alla quale mi ha introdotto nel 1979 un mio ex-allievo, il compositore portoricano Roberto Sierra, e, nel 1982-83, i folclori Banda Linda e Pigmeo della Repubblica Centrafricana. Si tratta di una musica polifonica di ricchezza ritmica incomparabile che ho conosciuto grazie alle ricerche del musicologo israeliano Simha Arom.

Questo non significa affatto che la mia musica sia folclorica. Solo le tracce delle idee di base delle culture etniche agiscono sul mio pensiero musicale; la musica resta autonoma. Il mondo ritmico di Nancarrow, dell'America latina e dell'Africa centrale si amalgamano nella mia immaginazione con elementi del folclore ungherese e rumeno dei quali sono impregnato fin dalla mia gioventù e si trasformano nella mia musica in concezioni che non hanno nulla di folclorico ma restano individuali e costruite in maniera personale.

C'è poi un altro settore della cultura contemporanea che ha influito in maniera ancora più decisiva sul mio pensiero musicale e si tratta del computer e delle modalità di pensiero scaturite dalla sua utilizzazione. Non è il computer in sé a influire sulle mie concezioni musicali ma piuttosto il tipo di pensiero che si forma intorno al computer: un pensiero strutturato a differenti livelli di astrazione, un pensiero che si manifesta in segnali, super-segnali e super-super-segnali che ci vengono consegnati dall'informatica e dall'intelligenza artificiale. Più precisamente si tratta di adottare un tipo di pensiero la cui composizione è generativa, un tipo di pensiero nel quale alcuni principi di base funzionano come i codici genetici producendo forme musicali 'vegetali'; un procedimento analogo dunque alla crescita degli organismi viventi. In questo campo il mio pensiero musicale è stato profondamente influenzato dalle idee di Jacques Monod e di Manfred Eigen, nonché dai libri di Douglas Hofstadter. Per quanto riguarda la computer-music, alla quale mi hanno introdotto John Chowning e Jean-Claude Risset, aspetto con impazienza i risultati di centri di informatica musicale, quali l'Università di Stanford e l'IRCAM. Una ulteriore sollecitazione scientifica, i cui risultati entusiasmanti esercitano sulle mie concezioni musicali un'influenza decisiva, è costituita dal mondo della geometria frattale sviluppata da Benoît Mandelbrot, ed in special modo mi interessa la rappresentazione grafica dei limiti complessi, realizzata recentemente da alcuni gruppi di matematici.



Il pensiero e i metodi della scienza sono talmente diversi da quelli dell'arte che non sono certo la tecnologia e le matematiche ad assumersi il compito di creare opere d'arte. I dati della scienza potrebbero invece fecondare il pensiero e l'immaginazione artistica raggiungendo in questo modo un risultato capace di incidere in maniera decisiva sullo sviluppo di una nuova arte visuale e di una nuova musica. Un'arte di questo genere sarebbe perfettamente in sintonia con lo spirito e la concezione della vita del nostro tempo.

(Traduzione di Enzo Restagno).

Enzo Restagno

*Ouverture*

«... È una musica che suscita l'impressione di un fluire senza inizio e senza fine. Vi si ascolta una frazione di qualcosa che è iniziato da sempre e che continuerà a vibrare all'infinito. Tipico di componimenti siffatti è il non avere cesure che l'idea di flusso non consentirebbe. Formalmente questa musica si presenta come un'entità statica. Essa risulta immobile ma solo in apparenza; all'interno di quel permanere, di quella staticità, vi sono impercettibili modificazioni che mi fanno pensare alla superficie di un'acqua nella quale si rifletta un'immagine. Ora la superficie s'increspa lievemente e l'immagine scompare, ma molto lentamente. Quando la superficie torna ad essere liscia vi scorgiamo un'altra immagine...».

C'è qualcosa di platonico nel fervore e nella chiarezza con le quali Ligeti parla della sua musica facendola scivolare attraverso le metafore. Ad essere chiamati in causa sono gli attributi fondamentali dell'essere: il cominciamento, la fine, il permanere, lo scomparire, il modificarsi: non v'è dubbio che la musica è l'essere. Per un compositore del nostro tempo – discorsi del genere si riferiscono a componimenti scritti più di vent'anni fa – si tratta di un tono un po' insolito che alle predilette indagini sulle strutture contrappone una fondamentale considerazione sulla pienezza dell'essere. Il gioco delle apparenze è mutevole ma indiscussa è la pienezza dell'essere; il suono in sé è infatti una realtà vibratoria altamente significativa. Preso nella trappola delle formalizzazioni il suono-essere decade pericolosamente a struttura, a sistema relazionale. L'annientamento delle strutture organizzative mediante un trattamento ipertrofico delle stesse tende a restituirci il suono nella sua creaturalità, nella sua fragranza acustica incrementata dalle seduzioni del timbro. Il suono sarà bello e analiticamente inafferrabile, farà appello ai sensi, ai sussulti della memoria, ad una nozione del tempo nella quale si aprono voragini



improvvisi. La concezione, nel panorama della musica recente, è alquanto insolita e per comprenderla è necessario ripercorrere un poco la storia dell'autore.

György Ligeti è nato il 28 maggio 1923 a Dicsöszentmarton, una cittadina di provincia in Transilvania che fino al 1918 apparteneva all'Ungheria e passò poi alla Romania. La sua era una famiglia di ebrei ungheresi di lingua tedesca come tante in quella regione, sicché l'autobiografia della quale, nell'appendice di questo libro, il compositore stesso ci offre un fervido spunto, potrebbe, almeno in parte, essere confrontata con quella di Elias Canetti. Pochi anni dopo la nascita di György la famiglia si trasferisce a Cluj. Si tratta questa volta di una vera e propria città nella quale tendenze storiche e linguistiche s'incrociano fittamente. Il nome stesso della città ne è prova: si può pronunciarlo Cluj o Kolozsvár, o anche Klausenburg, solo spostandosi di poco sul filo della storia. Qui Ligeti inizia gli studi musicali con serietà professionale, studiando al Conservatorio la composizione col maestro Farkas. Contemporaneamente approfondisce però privatamente gli stessi studi recandosi a Budapest a lezione dal maestro Kadosa. Nella capitale ungherese, sotto la guida di maestri come Veress e Járdányi, verranno completati gli studi e il 1949 sarà l'anno del conseguimento del diploma. Bartók era morto a New York nel 1945 semidimenticato ma la lezione sua e di Kodály in Ungheria aveva lasciato tracce profonde, almeno relativamente all'importanza che veniva riconosciuta alla musica popolare nella formazione di un giovane musicista. Così anche il neodiplomato Ligeti prende questa strada e si dedica alla ricerca folclorica raccogliendo una gran quantità di canti popolari romeni. Del 1953 è la pubblicazione di un saggio sulla polifonia nella musica popolare romena. Fino a questo punto la storia sembra ripetersi come se si trattasse di un meccanismo inceppato: più o meno le stesse tappe di Bartók e di tanti musicisti meno illustri vaganti tra l'Ungheria, la Transilvania e la Romania in cerca di una linfa più vivida di quella offerta da un'educazione musicale nella quale la tradizione mitteleuropea è diventata asfittica e stereotipa. Entro quelle cornici dignitose ma fruste il giovane Ligeti ha deposto in gran copia i suoi saggi giovanili, infantili addirittura. Il catalogo delle «Oeuvres de Jeunesse», allestito da Ove Nordwall nella sua monografia edita dall'editore Schott nel 1971, comprende, fino all'anno 1956, ben 74 numeri. Il primo lavoro pubblicato (nel 1941) è naturalmente un *Lied* e s'intitola *Kineret*, ma già prima s'incontrano vari pezzi per pianoforte, abbozzi di sinfonie, componimenti cameristici e pagine corali. Naturalmente non si tratta solo di lavori giovanili e di esercitazioni scolastiche; nello stesso catalogo trovano posto anche componimenti che già esibiscono elevate qualità professionali e indiscutibili pregi. Si tratta



di lavori la cui emarginazione fu quasi automaticamente imposta negli anni immediatamente successivi dalla formidabile svolta impressa da Ligeti al suo linguaggio. La frattura non era però radicale ma solo contingente: prova ne è il fatto che qualcuno di tali lavori è riaffiorato in anni recenti, mostrando quella continuità che le opere più note prodotte negli anni Sessanta non negavano ma occultavano. Da questo catalogo sono stati ripescati il primo Quartetto per archi del 1953, intitolato *Métamorphoses nocturnes*, gli undici pezzi per pianoforte che compongono il ciclo *Musica ricercata* (1951-53), travasati in parte nelle *Sei Bagatelle per strumenti a fiato* del 1953, il ricercare per organo *Omaggio a Frescobaldi* del 1953 e, con nuova attenzione, si guarda oggi alle pagine vocali dei primi anni Cinquanta che a tanti anni di distanza si rispecchiano nei componimenti corali dell'ultima stagione.

Fino a questo punto la vita e l'opera di Ligeti sembrano veramente prese in quel meccanismo che apparentemente ha bloccato il procedere della storia ed in questa dimensione di ripetizione coatta si sviluppa nel nostro musicista una condizione favorevole allo schiudersi delle utopie. Il mondo esterno pare un guscio impenetrabile nel quale non riesce a filtrare quasi nulla, e, in difetto del riscontro con l'esperienza, si può sviluppare solo l'immaginazione, un'immaginazione capace di coltivare utopie sonore nelle quali successivamente il compositore riconoscerà dei presagi. Sulla vita nell'Ungheria dei primi anni Cinquanta, dei processi staliniani e della 'cortina di ferro', ascoltiamo quello che ci racconta lo stesso Ligeti nel corso di una conversazione tenuta nel 1968 al Südwestfunk di Baden-Baden con Josef Häusler:

... Sí, è accaduto nel 1950. Fino a quel momento, e anche un po' oltre, io avevo composto essenzialmente sotto l'influsso di Bartók e di Strawinsky e un poco anche di Alban Berg. Erano i tre compositori moderni che conoscevo bene; a dire il vero conoscevo bene anche Hindemith, ma non posso dire di aver subito il suo influsso. Schoenberg e Webern invece li conoscevo appena. Per l'esattezza Schoenberg lo conoscevo poco e Webern per nulla. Per esempio un mio Quartetto per archi, intitolato *Métamorphoses nocturnes*, lo scrissi nel 1953-54 sotto l'influsso di Bartók ma anche della *Suite lirica* di Berg. Di queste musiche possedevo solo le partiture che mi avevano profondamente impressionato ma non avevo mai avuto la possibilità di ascoltarle. Fu nel 1950 che presi d'un tratto coscienza del fatto che non potevo continuare a comporre secondo i modelli di Bartók e di Strawinsky. Avevo ventisette anni, avevo già composto molto ma ero profondamente scontento. Per rendersi conto della mia condizione bisogna pensare un momento alla situazione particolare dell'Ungheria e degli altri paesi dell'Est all'inizio degli anni Cinquanta. Eravamo completamente isolati da tutto quello che accadeva nella vita musicale dell'Europa occidentale. Casualmente mi era capitato di ascoltare alcune trasmissioni notturne del Bayerische Rundfunk del Südwestfunk, del Westdeutsche Rundfunk e del Norddeutsche Rundfunk e si trattò di impressioni singolari perché le emittenti tedesche, specialmente quelle



occidentali, venivano disturbate non con la musica ma con le notizie. E disturbati erano anche i programmi notturni. Inoltre non si sapeva affatto quando queste trasmissioni avrebbero avuto luogo perché non esistevano riviste radiofoniche che le segnalassero. Verso le undici ci si metteva con una certa eccitazione in cerca delle stazioni radio e tra le undici e la mezzanotte si riusciva a captare qualcosa. Mi capitò così di ascoltare dei brani di Messiaen, di Fortner, di Henze e anche di Boulez, Stockhausen, Nono e molti altri ma l'ascolto si limitava per lo più ai suoni acuti; tutti gli altri venivano inghiottiti dal fruscio. Non si trattava certo di informazione; potrei dire anzi che informazioni sulle musiche dell'Occidente se ne ricevevano di più per sentito dire. Subito dopo la guerra ci fu un periodo nel quale si potevano ricevere riviste come «Melos», ma ascoltare le musiche in questione era assolutamente impossibile. Giunsi così alla convinzione che non aveva per me alcun interesse continuare a comporre alla maniera di Bartók, sebbene fossi arrivato al livello dei suoi quartetti di mezzo, naturalmente non con la stessa maestria tecnica. Non possedevo ancora la tecnica di Bartók ma in ogni caso i miei lavori erano destinati al cassetto. Esecuzioni neanche a pensarci. Se qualcuno, come me, non si adeguava alle mode culturali imposte dalla politica, non gli restava altro campo d'azione all'infuori dei semplici lavori didattici o dell'elaborazione dei canti popolari. In questo genere mi sono impegnato molto e non considero affatto la cosa un compromesso. Questa era la situazione in Ungheria. C'era tuttavia una specie di opposizione interiore che consisteva nell'occuparsi di Strawinsky, di Berg e nello studiare qualche partitura di Schoenberg; partiture che esistevano ma che non si aveva la possibilità di ascoltare. Verso il 1950 giunsi alla conclusione che tutto ciò restava comunque sterile; perché mai avrei dovuto con venti o trent'anni di ritardo cercare di sviluppare uno stile le cui virtualità risultavano già esaurite? Nel frattempo giungevano indirettamente delle notizie che rivelavano l'esistenza di idee completamente nuove. Venni a sapere, non prima del 1952-53, che esisteva la musica elettronica, quella seriale, che in America c'era un certo John Cage e che cosa faceva. Erano notizie vaghe che qualcuno riferiva per sentito dire; tuttavia la cosa influì ugualmente su di me. Così cominciai a formarmi le prime idee di una musica statica e decisi di conseguenza di non lavorare più sull'armonia e sulla melodia ma di cercare una sonorità neutra, qualcosa di intermedio tra il suono e il fruscio. Intuizioni del tipo di quelle che avrei più tardi realizzato con *Atmosphères*, le avevo già concepite undici anni prima ma allora non ero in grado di svilupparle. Tali intuizioni incontravano un ostacolo nel fatto che non riuscivo a liberarmi della scansione metrica per battute. Le superfici sonore statiche nei primi schizzi buttati giù a Budapest erano ancora comprese entro uno schema metrico tradizionale. Le battute le impiego ancora oggi nelle mie partiture, ma solo per uno scopo pratico; quello cioè di renderne più agevole la direzione. Le battute non hanno infatti nella mia musica il significato tradizionale ma servono semplicemente a facilitare la sincronizzazione delle voci. È stata però l'influenza grande e immediata esercitata su di me da Boulez e Stockhausen, e soprattutto la conoscenza personale che feci col secondo durante i primi soggiorni a Colonia, a indurmi ad abbandonare la musica misurata.

Nel 1956 il guscio nel quale si erano sviluppate le ossessioni e i presagi sonori di Ligeti si rompe; cessano gli ascolti notturni delle musiche contemporanee mescolate ai fruscii di disturbo ma si può ben dire che quella frangia brulicante di bisbigli inafferrabili e indiscreti doveva restare saldamente aggrappata all'immaginazione sono-



ra del nostro compositore. I moti del 1956 permettono l'entrata in Ungheria di partiture, dischi, libri e riviste prima vietati e non sarà solo la musica contemporanea a venire alla ribalta: anche alcune opere di Bartók praticamente vietate, come il *Mandarino meraviglioso* e gli ultimi Quartetti, possono finalmente venire ascoltate. Il salto dall'immaginazione alla realtà, dal sentito dire alla conoscenza diretta, è non solo immenso: si configura come un evento complesso, contraddittorio, fertilissimo. Lo sforzo di immaginazione e le utopie coltivate con tanto fervore in quegli anni di isolamento non potranno mai essere cancellati, costituiscono anzi una cornice nella quale i nuovi contenuti si disporranno adattandovisi. Nel musicista che si affaccia improvvisamente all'orizzonte della modernità non ci sono pregiudizi e coinvolgimenti di parte: si potrebbe dire che Ligeti si trovava allora nella condizione piuttosto insolita di possedere un livello di coscienza storica abbastanza rilassato. Libero da vischiosità ideologiche ed estetiche di qualunque tipo il musicista ungherese considera la produzione musicale contemporanea dell'Occidente alla stregua di un repertorio, di un arsenale entro il quale compirà scelte ben calcolate. Se pensiamo all'attrazione esercitata in quegli anni da determinate dottrine estetiche e sociologiche, in una parola, al grado di condizionamento esercitato dal moderno sui compositori, ci rendiamo conto di quanto particolare fosse la condizione di Ligeti che, al pari del prigioniero uscito dalla torre, non intende affatto dimenticarsi dei sogni che per tanto tempo lo hanno nutrito.

La storia della breve stagione della libertà ungherese è ben nota e allo scattare della repressione, insieme ad altri artisti ed intellettuali, Ligeti abbandona il paese. Nel dicembre 1956 lascia Budapest e si trasferisce a Vienna dove si fermerà un paio di mesi. Subito dopo lo troviamo a Colonia dove Stockhausen e Herbert Eimert lo accolgono amichevolmente e lo invitano a collaborare nello studio di fonologia del Westdeutsche Rundfunk. Qui quell'ossessione del suono, quella ricerca tutta mentale di analisi e sintesi perseguita nelle notti ungheresi, viene messa alla prova empirica e nascono tre componimenti elettronici nel giro di pochi mesi. *Glissandi*, *Pièce électronique n. 3*, che avrebbe dovuto inizialmente intitolarsi *Atmosphères*, e, con la collaborazione di Gottfried Michael Koenig e del giovanissimo Cornelius Cardew, *Artikulation*, l'unico noto dei tre.

A questo musicista ungherese, fornito di formidabili capacità analitiche e speculative, Stockhausen commissiona, per la rivista «Die Reihe», un'analisi del *Marteau sans maître* di Boulez ma dopo qualche riflessione l'argomento del saggio verrà modificato e l'attenzione si sposterà sulle pianistiche *Structures* bouleziane. Il saggio *Entscheidung und Automatik in der Structure Ia* va considerato il preludio a quello alquanto più esteso e meritatamente celebre che



seguirà immediatamente col titolo *Wandlungen der musikalischen Form*.

I lavori elettronici realizzati nello studio di Colonia sono del 1957 e i due importanti saggi, nei quali con spietata lucidità vengono esaminati i procedimenti di composizione seriale, del 1958. Si tratta di un biennio cruciale, nel quale sembrano stringersi come entro un nodo implacabile i maggiori problemi di quella che, seguendo l'indicazione di Adorno, si cominciava allora a chiamare «Nuova Musica».

Le coincidenze che si addensano in quel campo magnetico, recandovi impulsi e irradiazioni inaudite, meritano di essere descritte. Nel 1957 si ebbe la prima esecuzione dell'*XI Klavierstück* di Stockhausen. Sul gran foglio della partitura erano indicate diciannove strutture la cui successione con relativa permutazione delle dinamiche era delegata all'interprete. Il moltiplicatore delle scelte di percorso indicava una cifra con sei zeri, adatta – oggi non vi sono dubbi – ad impressionare solo gli sprovveduti. Qualche mese dopo si aveva la prima esecuzione della terza Sonata di Pierre Boulez con tutti i suoi cinque Formanti, ridotti successivamente a due, all'interno dei quali si aprivano molteplici possibilità di percorso. La letteratura su questi componimenti nei quali gli autori cercavano di schivare le insidie di una musica fin troppo determinata, tendente – per un naturale processo di saturazione puntigliosamente descritto da Ligeti nel saggio *Metamorfosi della forma musicale* – a rovesciarsi nel suo opposto, è fin troppo nota. Più utile è forse soffermarsi sulle radici dell'utopia alla quale questi ed altri componimenti devono la loro ragion d'essere. Nel 1957 usciva presso Gallimard, a cura di Jacques Scherer, *Le livre de Mallarmé* nel quale vogliamo ravvisare la radice più profonda e la profezia più inquietante delle utopie del linguaggio contemporaneo. Nella sua minuziosa prefazione Scherer ricostruiva puntigliosamente l'ideologia del *Livre* di Mallarmé.

L'intricata storia era iniziata nel 1898 allorché alla morte di Mallarmé la famiglia consegnò a Henri Mondor duecentodue foglietti sparsi nei quali il poeta aveva annotato frammenti e progetti inerenti a quel *Livre* sul quale si era occasionalmente espresso nel suo epistolario e in un paio di articoli. I frammenti sono totalmente oscuri ed inorganici ma l'ideologia che dovrebbe assicurare loro coesione è in compenso chiara; si tratta anzi di una concezione estetica e metafisica verso la quale tende tutta l'opera del poeta. *Le livre* è il libro assoluto, la sintesi suprema in confronto alla quale tutti gli altri libri non sono che sparpagliati episodi. L'opposizione è quindi tra l'assoluto e l'effimero. *Le livre* non si riferisce ad alcun oggetto particolare ma tratterà la totalità delle cose esistenti (sconfiggendo così la critica kantiana che afferma che la totalità non è mai oggetto di esperienza). *Le livre* è trascrizione o metafora rovesciata dell'infinito – sull'oscu-



ro 'in folio' del cielo è tracciata luminosamente la trama delle stelle mentre la scrittura agisce al contrario trasponendo il proprio nero ricamo sul candore della carta —: l'idea della totalità oggettiva attraverso il filtro della scrittura si lega dunque al dominio della soggettività, ovvero della coscienza, compiendo una vera e propria trasmutazione estetica. Fornito dei connotati dell'infinità il *Livre* non ha né cominciamento né fine; ne consegue che recare l'infinito sulla carta è possibile soltanto attraverso la mobilità delle parti, ovvero attraverso la molteplicità inesauribile dei percorsi. L'organizzazione tipografica viene dunque a configurarsi come mimesi dell'infinito e a ciò provvede in pratica la mobilità dei fogli. Naturalmente l'arte tipografica — minuziosamente indagata da Mallarmé — si carica in ogni dettaglio di particolari valenze metafisiche e l'individualità dello scrittore si riduce al rango di un *Operatore* suggerendo quella eclissi del soggetto che tanto avrebbe sedotto gli artisti contemporanei. L'organizzazione tipografica del *Livre* è ovviamente una questione di struttura ma quest'ultima non è sovrapposta ai contenuti bensì è immanente a questi stessi. Compito dell'artista-operatore è quello di elevarsi alla visione delle strutture immanenti alla realtà onde rifrangerle nella propria opera. In questa visione, che si potrebbe definire una specie di trasparenza suprema, la realtà risulta dominata da un intrinseco e perfetto gioco di simmetrie capace di sconfiggere il caso la cui natura di evento irrelato si giustifica come inadeguatezza della visione. Tutto ciò che vi è di effimero, di contingente e di statico negli eventi e nelle opere, si scioglie al calore di questa visione. Grazie alla mobilità incessante di una lettura che segue molteplici percorsi garantiti dalle simmetrie immanenti alla struttura, il libro da cosa morta — e sono ben note le metafore tombali impiegate da Mallarmé in alcuni suoi componimenti — diviene vita. La struttura è dunque la linfa più segreta della realtà, essa è capace di sciogliere ogni rigidità e di infrangere ogni limite.

Con tali presupposti è evidente che l'ideologia del *Livre* era destinata a influenzare più di qualsiasi altra l'estetica contemporanea. La glorificazione suprema della struttura immanente al materiale, l'abbandono dell'interprete al materiale per diventare operatore abdicando alla propria soggettività, che è sigillo dell'effimero e del contingente e spesso dell'incomunicabile, l'opera senza cominciamento e senza fine — un frammento di eternità che irrompe nei recinti della nostra percezione — il feticismo della scrittura con la mobilità dei fogli e lo schiudersi dei percorsi alternativi sono alcuni esempi scelti fra quelli più frequentemente coniugati dalla musica contemporanea.

In un orizzonte siffatto domina un'acuta eccitazione intellettuale, un vero e proprio culto dell'oscurità (al quale fin troppo spesso fungono da alibi i testi di Mallarmé) intesa e praticata come polisen-



so, incrocio, diagramma di significati molteplici, ma sempre in una prospettiva, per così dire, extragravitazionale nella quale i significati mutano di segno con la rapidità e la sublime disinvoltura propria delle operazioni algebriche. Il contingente, il regno consueto ed unidirezionale del significato viene continuamente trasceso in nome di una dialettica che approfondisce la divaricazione tra apparenza e teleologia della struttura. Armato di una dialettica che vuole smascherare l'illusorietà di tutto ciò che possiede apparenze stabili, il percorso verso il significato diviene un procedere labirintico, un movimento erratico nel quale la provvisorietà è regola. Questo paesaggio astratto, popolato di puri concetti concatenati entro una rapsodia di disvelamenti continui, finisce col comunicare un senso di smarrimento; la molteplicità dei significati, che come raggi si proiettano in ogni direzione, reca la minaccia di equipollenze annientatrici. La soppressione della bussola apre la via alle tentazioni del 'negativo', ovvero a quelle forme di snobismo più o meno efferate e sofferte che si innestano nelle società che producono estetica come materia prima.

Brividi di vertigine o di inquietudine si insinuano negli scalatori che più innanzi si sono spinti sul versante dell'utopia e sarà proprio Boulez, in quello stesso 1957, a manifestare nelle sue *Tendances de la musique récente* il proposito di «marinare la scuola dalle parti dell'opera di Varèse, franco tiratore isolato, la cui concezione della musica non è mai dipesa – per fortuna – dall'ortodossia». Ecco spuntare il nome di quel Varèse invaghito di Paracelso e di Wroński per il quale la musica scorreva nelle correnti dei fiumi e nelle spirali degli uragani, di quel musicista che metteva il suono in un rapporto orfico con la realtà e che proclamava la necessità di spazi non ottavizzanti, legando, come il messicano Julian Carillo e il russo Ivan Wyschnegradsky, speculazione ed empirismo. Pochi anni dopo – nel 1964 – Lévi-Strauss affermava ne *Il crudo e il cotto* che la musica contemporanea cedeva alla tentazione dell'utopia del secolo «che è di costruire un sistema di segni su un unico livello di articolazione». Una musica che non ha né inizio né fine, appagata dei suoi disciplinati moti erratici da una struttura all'altra, una musica che ha sterilizzato i fonemi in nome della pura disciplina combinatoria dei morfemi, che ha risolto il dualismo di natura e cultura totalmente a favore della seconda, viene descritta come un viaggio: «Non si tratta di vogare verso altre terre, anche se la loro posizione fosse ignota e la loro esistenza ipotetica. Il rovesciamento che si propone è molto più radicale: solo il viaggio è reale, non la terra, e le rotte sono sostituite dalle regole di navigazione». Si tirò addosso una quantità di anatemi Lévi-Strauss; eppure nell'indicare il divorzio tra la musica seriale e il pubblico aveva ragione in quanto vi vedeva la negazione di quel



carattere collettivo, implicito nella partecipazione, che fa della musica la forma più elevata e penetrante di linguaggio mitico: «Sfortunatamente, nulla garantisce infatti che i corpi di un universo in espansione si muovano tutti con la stessa velocità, né che si spostino nella medesima direzione. L'analogia astronomica che si invoca suggerisce piuttosto il contrario. Potrebbe dunque darsi che la musica seriale dipenda da un universo in cui la musica non trascina l'uditore nella propria traiettoria, ma si allontana da lui. Egli si sforzerebbe invano di raggiungerla: la musica gli apparirebbe sempre più lontana e inafferrabile. Essendo in breve tempo troppo distante per commuoverlo, rimarrebbe accessibile solo la sua idea, prima che finisca di perdersi sotto la volta notturna del silenzio, ove gli uomini non la riconosceranno se non da brevi e fuggevoli bagliori».

In questo clima cruciale della fine degli anni Cinquanta arriva il rendiconto delle *Metamorfosi della forma musicale* di Ligeti. Definito liquidazione del pensiero seriale il poderoso saggio è una di quelle opere che fanno epoca: la tendenza della iperorganizzazione a rovesciarsi nel suo opposto, ovvero in proliferazioni incontrollate, è dimostrata scientificamente attraverso una documentazione minuziosa ma l'analisi degli eventi musicali si estende anche alla dimensione tempo e si sente benissimo che è su questo terreno che il compositore Ligeti, deposta la penna del saggista, giocherà la sua partita.

L'infoltimento della tessitura sonora induce nell'ascoltatore una condizione di crescente permeabilità: la musica filtra come un'aggregazione via via più indistinta e sempre men l'orecchio è in grado di esercitare la sua funzione analitica, palesando una sorta di indifferenza nei confronti degli intervalli. Questo fenomeno descritto da Ligeti come una reazione chimica, e definito «entropia», reca numerose implicazioni. In primo luogo agisce sulla nostra percezione del tempo musicale che si allenta in proporzione inversa all'aumento della densità del flusso sonoro. Accade così che l'interrelazione tra i vari parametri, inseguita con tanto zelo dalle ricerche strutturali, sia sperimentabile molto più concretamente al negativo. Densità, volumi, rifrazioni timbriche, flusso temporale e reattività del soggetto che ascolta fanno l'esperienza di un nuovo sistema di reazioni. L'entropia del suono – ovvero lo spazio acustico saturato in ogni interstizio – conduce al collasso della dimensione tempo, sicché una musica siffatta sembrerà dipanarsi in una prospettiva gravitazionale diversa, come su una di quelle stelle collassate la cui massa ipercontratta possiede densità inaudite, tali da inibire qualsiasi moto. Non si può dire che Ligeti sia stato il primo a scoprire il principio delle reazioni reversibili in musica ma certo quel musicista che da ragazzo giocava con gli esperimenti chimici ha saputo far valere questi principi con rara perspicacia, sul piano teorico e su quello pratico. L'ideale di



Mallarmé di una struttura perfetta, di un cosmo ordinato, rifratto nell'universo tipografico del *Livre*, riceve nei fatti una crudele smentita. L'incremento dell'organizzazione strutturale dell'esperienza musicale contemporanea va a sfociare nell'opposto: ovvero i prodotti della più alta organizzazione musicale si equiparano a quelli orchestrati dal caso e i lavori di Cage e di Kagel stanno a dimostrare che il caso non sarà mai abolito.

Ligeti – si diceva – segue il filo di questi ragionamenti sul piano teorico e pratico ma la sua non è astratta speculazione bensì coinvolgimento totale, mimesi esistenziale dei problemi che si sviluppa in un moto alterno di gesti fiduciosi e di amari sarcasmi. Da un lato ci sono le opere di esordio, quelle che all'inizio degli anni Sessanta gli procurano un successo folgorante, *Apparitions*, *Atmosphères*, *Volumina*. Il principio dell'entropia diviene qui nelle mani del compositore uno strumento formidabile: ingabbia il flusso del tempo, satura lo spazio sonoro con un gioco di densità variabili che impongono un diverso tipo di percezione. Come conseguenza della 'permeabilità' si ha una realtà nuova nella quale l'ascoltatore viene attraversato dalla musica. Le micromutazioni del *continuum* non possono più essere controllate ad ogni istante e la percezione può agire soltanto a spazi intermittenti. Si crede di aver definito l'oggetto che già questo è diventato altro, si deve continuamente far ricorso alla memoria in un gioco di rinvii e di rimbalzi; il percorso diviene assolutamente imprevedibile ed in questo schiudersi repentino ed imprevedibile del significato la realtà si riduce ad un comparire e a uno sparire ricco di allusioni incidentali eppure penetrantissime. In questa realtà sonora costantemente fluida si annidano apparizioni inedite o ben note: i fantasmi della tradizione soho in agguato ad ogni istante, occhieggiano e scompaiono. Stanno, come dice il titolo di una delle opere più ispirate, «lontano» ed il musicista ebreo della Transilvania sembra a quell'epoca realmente chiedersi «lontano da dove?». Il rapporto con la tradizione musicale allora lontano, intermittente e fantasmatico, è destinato tuttavia a imporsi col passare del tempo in maniera sempre più evidente e l'omaggio a Brahms, contenuto nel recente Trio per corno, violino e pianoforte, non lascia dubbi in proposito.

*Apparitions*, *Atmosphères* e *Volumina* costituiscono un superbo trittico che a suo tempo impressionò profondamente gli ascoltatori anche in virtù di una speciale fascinazione esteriore: l'elemento timbrico, il lievitare dei volumi nello spazio, la filigrana inafferrabile eppure controllatissima della tessitura portavano in sé anche una seduzione. Era musica che piaceva immediatamente e che irradiava una specie di fascinazione magnetica. Non furono in pochi a parlare di edonismo e a guardare l'autore con sospetto e certo a molti sfuggivano le proiezioni drammatiche di questa musica, gli improv-



visi coni d'ombra che calavano su quelle prodigiose trasparenze. In uno di questi coni d'ombra si celava proprio il rapporto con la tradizione e Harald Kaufmann fu uno dei primi ad illuminarci sul carattere di requiem occulto di *Atmosphères* e Ligeti stesso non esitò a definire *Volumina* una specie di Passacaglia. La tradizione era stata per anni una barriera invalicabile; il contenitore oltre il quale si sviluppava il nuovo ignoto e irraggiungibile, favoleggiato nelle proprie utopie. Tale era stato per anni il destino di Ligeti; poi una svolta alquanto brusca aveva rovesciato i termini. Lo sviluppo improvviso del nuovo aveva assorbito e compresso al proprio interno l'antico. Una musica quasi senza tempo aveva risucchiato nella propria apparente immobilità la nozione tradizionale del tempo; un brulicare folto ed indistinguibile aveva fagocitato la figura. Eppure da quel tremolio, da quei bagliori intermittenti continuava a sprigionarsi attraverso misteriosi segnali una presenza assente. Questo gioco di contrappassi non era un esercizio dialettico ma una vera e propria drammaturgia carica di una inaudita energia implosiva. *Apparitions*, *Atmosphères* e *Volumina* costituiscono il tritico fondamentale di questa drammaturgia latente, la fase più altamente implosiva di questo periodo creativo. Le opere successive, pur con alterne vicende, vanno considerate fasi ulteriori di questo processo, fasi ulteriori nel senso che costituiscono le tappe del progressivo liberarsi di quell'energia inesplosa. Se *Atmosphères* rappresentava nel 1961 un requiem occulto, il 1965 ci offrirà un requiem esplicito, completato poco dopo da *Lux aeterna*.

Nel 1962 commentando *Volumina* Ligeti scrive: «Ne risulta una forma per così dire vuota; sorgono figure senza volto, come se ne vedono nei dipinti di De Chirico, poderose ampiezze e lontananze, un'architettura consistente nella sola struttura, senza un edificio tangibile. Della tradizione organistica non restano che severità ed imponenza. Tutto il resto sparisce nei vasti spazi vuoti, nei *Volumina* della forma musicale».

Figure senza volto, occhi chiusi, ampiezze e lontananze dove il tempo e lo spazio hanno diverse funzioni, strutture non incarnate, progetti non realizzati che vivono empiricamente come autentici fantasmi del pensiero ed al tempo stesso connotazioni caratteriali precise come la severità e l'imponenza. Che cosa vive d'altronde nella «Inumazione del conte di Orgaz» oltre alla severità e all'imponenza?

Ligeti racconta del suo passatempo infantile consistente nel disegnare piante precisissime di città inesistenti; le utopie non realizzate, consegnate a progetti minuziosi stesi sulla carta – si vedano al riguardo taluni progetti mai realizzati di Adolf Loos – rivelano una concezione sintetica della realtà nella quale gli elementi costituenti posso-



no essere permutati. Permutando tali elementi il compositore non intende sostituirsi allo scienziato: alterare la dimensione temporale, produrre entropie che fagocitano la forma, separare l'aura dall'evento, mimare il caos con l'organizzazione più perfetta, significa cogliere le concentrazioni di energia drammatica immanenti alla forma. Non si tratta di un'intuizione radicalmente nuova – le osservazioni condotte da Douglas R. Hofstaedter sull'opera di Bach lo dimostrano abbondantemente – ma nella musica del passato questa drammaturgia traluce solo con intermittenza. Citiamo solo due esempi che definiremo in questo contesto protoligetiani: Wagner dimostra nel *Parsifal* per bocca di Gurnemanz che il tempo e lo spazio possono trasformarsi l'uno nell'altro e Šostakovič si vale nell'opera *Il naso* dei più complessi procedimenti polifonici per mimare il brulichio di una strada piena di gente o il caos di un discorrere senza senso. Si tratta però di esempi intermittenti, di eccezioni che confermano la regola di una salda concezione del reale. Ligeti è nostro contemporaneo, la sua opera si staglia su un orizzonte dominato dalle conquiste della scienza moderna, attraversato dalle riverberazioni che la teoria della relatività ha sulla nozione stessa di realtà. Non sono solo la materia e le forme a essere attraversate da queste radiazioni di relatività; il mondo psichico, quello estetico e quello della storia vengono investiti con pari violenza e allora l'aura può essere separata dall'evento annientando la forza di coesione dell'*hic et nunc*. In questa dimensione disarticolata, segnata dall'allentamento dell'energia gravitazionale del significato, progetti, utopie, reale e immaginario divengono categorie fluide, fantasmi compressi nel vuoto, pronti in ogni momento a stagliarsi sull'orizzonte. Può essere la nebbia che salendo dal mare ottunde i profili di San Francisco, la severità e l'imponenza dell'arte organistica barocca che fluttuano nei *clusters* di *Volumina* o le piante di quelle città mai esistite, ma sempre ci troviamo di fronte al mistero inquietante della presenza assente, della figura che compare fugace, divelta dai contesti della storia o dell'utopia. In *Volumina* le sonorità dell'organo ci fanno fare l'esperienza di un'architettura non trasformata in edificio tangibile; qualche anno più tardi, nel 1969, in uno studio per organo intitolato *Coulée*, abbiamo l'apparizione di quell'edificio. Dal brulicare della tessitura sonora si leva improvvisamente un classico pedale d'organo e la forza visionaria di questa apparizione inopinata è tale da far sorgere intorno a noi le pareti di una cattedrale.

Il passato risucchiato dalla voragine dell'immobilità e dalla saturazione dello spazio sonoro produce un incubo mai risolto perché nella musica di Ligeti bisogna dire che nulla si crea e nulla si distrugge. Chi nutrisse dubbi in proposito provi ad ascoltare *Melodien*, un componimento del 1971 nel quale la consueta microtessitura ligetia-



na si allenta progressivamente restituendoci come un relitto misterioso proprio le melodie. Nell'intrico di questa musica si può scoprire dunque all'improvviso un galeone incagliato nella foresta. Il conflitto fondamentale non è solo tra il nuovo e l'antico, ma tocca il tempo e l'immobilità, la presenza e l'assenza, la seduzione e il macabro e ad ogni avanzata segue un moto ondoso di segno contrario nel quale rifluiscono i detriti di tutto ciò che l'innovazione ha rimosso, perché ogni conquista paga il suo prezzo in lucidissime ossessioni. Di questa teoria di colpi e contraccolpi le *Nouvelles Aventures* costituiscono una documentazione capitale nella quale la *verve* teatrale non dovrebbe nascondere la profondità della riflessione. In base a questo procedere per fasi alterne la produzione di Ligeti si distribuisce entro un sistema di vasi comunicanti. C'è infatti in questa musica una specie di ossessione infera per tutte le inibizioni alle quali il linguaggio deve soggiacere e prima fra tutte la sterilizzazione del sentimento tradizionale del tempo. Il gesticolare in musica, la regolarità delle scansioni metriche, il vitalismo ritmico, l'annientamento della melodia, la massificazione del suono: questo ed altro può essere solo oggetto di allusione nella rapsodia delle apparizioni, oppure può manifestarsi in una rappresentazione rigorosamente controllata dal segno del sarcasmo. Questa è la porta che immette nell'edificio delle fantasie teatrali di Ligeti: vi si incontrano profili strani, sagome stravaganti immerse in luci surreali e connesse in una sorta di microcosmo fiammingo alla maniera di Hieronymus Bosch con una glorificazione costante dello *humour* nero e della fantasia grandguignolesca. Tralasciamo il linguaggio fin troppo esplicito del *Grand Macabre* e soffermiamoci un momento su un gruppo di componimenti che paiono complementari al gran trittico dei primi anni Sessanta. Nel giro di un anno – tra il 1961 e il 1962 – a quelle partiture illustri si mischiano singolari lavori il primo dei quali si intitola *Die Zukunft der Musik - Eine Kollektive Komposition* (Il futuro della musica - Una composizione collettiva) e reca come sottotitolo la specificazione «Provocazione musicale per un conferenziere con uditorio». Ligeti stesso fu il primo interprete di questo *happening* nel Forum di Alpbach. Si trattava di una conferenza silenziosa alla maniera di Cage nella quale le reazioni del pubblico venivano però guidate o innescate da indicazioni scritte su una lavagna. Le *Trois Bagatelles* per pianoforte vengono invece definite «Cerimoniale per un pianista» e constano, la prima di un unico suono, le altre due di puro silenzio. Meno prossimo all'estetica di Cage risulta invece un componimento cameristico, anch'esso del 1961, intitolato *Fragment*. L'organico chiama in causa il controfagotto, il trombone basso, il contrabbassotuba, la grancassa, il tam tam grave, l'arpa, il cembalo, il pianoforte e tre contrabbassi la cui quinta corda è allentata. Il



pezzo utilizza soltanto quattro note e costituisce nell'insieme una specie di brontolio sotterraneo. Fascinazione per il silenzio inteso come vuoto pneumatico, per un bruitismo grottesco nel quale il suono è sul punto di sciogliersi in un'oscura massa granulare, schizofrenia scaturente da una specie di ipereccitata moltiplicazione di gesti meccanici (in tal senso ha da essere inteso il paradossale *Poema sinfonico per cento metronomi*) sono i depositi di quella rimozione radicale alla quale il linguaggio musicale è stato assoggettato nelle opere maggiori, ma è proprio da questi residui, utilizzati come fondi di caffè, che scaturiranno le fantasie teatrali di Ligeti.

Rapporto con la tradizione, dapprima imbricatissimo e poi via via sempre più dischiuso verso epifanie esplicite, nuova dimensione del tempo scaturente dall'entropia del suono e dal collasso della struttura, fluidità permanente propizia al gioco di apparizioni e sparizioni repentine di figure nuove ed antiche, edonismo spiccato nella magistrale manipolazione dei timbri, saturazioni che inducono all'esaltazione gestuale e teatrale dei residui, ci paiono essere le principali linee di tendenza dell'esperienza compositiva di Ligeti e le numerose opere di una carriera mirabile compongono questa peripezia nel disegno di una precisa costellazione. C'è però un elemento superiore, una specie di stella fissa – per riprendere l'immagine di Paracelso gradita a Edgard Varèse – che guida costantemente questa peripezia ed è quella della realtà creaturale del suono. Il suono in sé è una realtà vibratoria la cui vitalità e immediata significanza non possono mai essere annullate. Il suono, come in tutte le cosmogonie, viene prima e deve conservare intatto il suo potere di irradiazione, anche entro i labirinti della struttura. Il processo di sterilizzazione del suono comincia con il temperamento equabile dell'ottava e prosegue catastroficamente nella equalizzazione del totale cromatico che lo priva degli ultimi enzimi vitali. Il pericolo mortale è che la struttura uccida il suono e con la speculazione teorica e con le opere Ligeti ha compiuto una formidabile azione in difesa del suono. Un componimento del 1972 per coro femminile e orchestra si intitola *Clocks and Clouds* (Orologi e nuvole) ed il titolo, ripreso da un testo del filosofo Karl Popper, allude a ciò che è esattamente misurabile e a ciò che non lo è. Le superfici dell'acqua immobili ed increspate nelle quali Ligeti immagina di veder riflessa la sua musica ed il gioco incessante dell'addensarsi delle nubi appartengono ad un regno preciso nel quale le forme fluttuano sospinte da un'alacre capacità di disporre strutture che vengono continuamente lese e dissolte. L'intelligenza e la sensibilità del musicista si applicano infaticabili a produrre queste strutture sempre sfuggenti e sempre diverse; gli orologi stanno da un'altra parte.



Ivanka Stoianova

*Ramificazioni timbriche e forma-movimento*

Se oggi, nell'epoca degli immateriali e delle interfacce, ci si rivolge indietro nel tempo per tentare di cogliere la necessità storica che ha condotto alla ricerca musicale attuale, ci si accorge facilmente che la più radicale trasformazione che ha rivoltato da cima a fondo il modo di pensare la musica nel corso degli ultimi trent'anni non riguarda il tipo di scrittura (seriale, aleatoria, stocastica, multipla, processo produttivo ecc.), ma il materiale sonoro. E ormai un fatto che oggi la materia della musica possa essere elaborata internamente in tutti i suoi dettagli senza tener conto delle restrizioni imposte dalla costruzione e dalle possibilità degli strumenti acustici secondo il loro utilizzo tradizionale. L'ossessione dell'elaborazione del materiale sonoro con i mezzi della tecnologia più recente è sovente interpretata dagli avversari dell'attuale tecnologizzazione nuovamente come 'feticismo' del materiale.

Nel corso degli anni Cinquanta-Sessanta «qualunque cosa si intendesse col termine "materiale", vuoi la storia sedimentata nei suoni nel senso di Adorno, la cui tendenza fu realizzata dalla musica seriale degli anni Cinquanta, vuoi i rumori, la cui adattabilità alla musica e all'anti-musica fu sperimentata negli anni Sessanta, questo vocabolo peggiorativo era sempre pronto ad esprimere la diffidenza di coloro che o erano rimasti indietro o erano già andati oltre ciò che in quel momento veniva considerato lo stadio di sviluppo della musica, senza che fosse sempre facile distinguere tra gli uni e gli altri, perché poteva accadere che qualcosa di apparentemente regressivo si rivelasse improvvisamente un'anticipazione del futuro»<sup>1</sup>.

Senza condividere l'idea di progresso che corrisponde oggi ad un modello desueto, attiriamo l'attenzione sul fatto che i fenomeni compositivi del corso degli anni Cinquanta-Sessanta che 'pre-programmavano' la ricerca tecnologico-musicale attuale – sempre



secondo lo stesso modello avanguardista di progresso e di «apertura in avanti»<sup>2</sup> – non possono essere qualificati né come «spirito sedimentato, qualcosa di socialmente preformato dalla coscienza dell'uomo» nel senso di Adorno<sup>3</sup>, né come «materiali rumorosi», sovente già prefabbricati, delle musiche sperimentali di cui parla Dahlhaus. L'intrusione all'interno della materia sonora, la possibilità di «viaggiare all'interno del suono e di osservare la sua struttura interna» o di «entrare nella profondità del suono, di scrutare veramente la materia»<sup>4</sup> non sono una acquisizione immediata dell'elettronica recente. La concezione della musica di György Ligeti nel corso degli anni Cinquanta-Sessanta corrispondeva precisamente alla necessità di uscire dalle convenzioni del suono considerato tradizionalmente come musicale e dai procedimenti formali legati al pensiero seriale dei parametri. La 'ri-riscoperta' del suono in tutta la ricchezza delle sue ramificazioni interne e la forma-movimento risultante dalla disposizione sequenziale e dalla trasformazione continua dei *blow up* all'interno del suono definiscono il fascino di una scoperta compositiva che si rivela essere non solo il contrassegno di uno stile singolare e nuovo per gli anni Cinquanta-Sessanta, ma ancor più l'indicatore di nuove direzioni per la ricerca musicale più recente. E se attualmente il metodo sintetico di composizione che utilizza la tecnologia più avanzata poggia su una concezione globale dell'oggetto sonoro complesso come risultato di agglomerazione di spettri sintetici modulabili in ogni dimensione, la musica di Ligeti degli anni Cinquanta-Sessanta appare retrospettivamente come una ricerca 'pre-programmatrice': essa sviluppa, esclusivamente con i mezzi dell'orchestra e delle voci, dimensioni del suono inesplorate dalla pratica compositiva della tradizione occidentale.

È precisamente sotto la diretta influenza delle esperienze compiute presso lo studio elettronico del Westdeutscher Rundfunk a Colonia in relazione con Karlheinz Stockhausen e soprattutto con Gottfried Michael Koenig, che Ligeti definisce il suo procedere nel lavoro di composizione del suono in quanto oggetto complesso, prodotto attraverso la 'sintesi additiva' di altezze e di ritmi affidati a timbri strumentali differenti. Seguendo da vicino gli ultimi sviluppi della musica seriale dell'epoca, Ligeti è convinto che la serializzazione dei parametri, che comporta necessariamente «un'indifferenza dell'armonia e un livellamento del carattere degli intervalli»<sup>5</sup>, non corrisponda alla sua idea della materia sonora. In luogo delle strutture depurate e trasparenti delle composizioni seriali, fondate sull'organizzazione minuziosa dei parametri, Ligeti propone una ricerca fondamentale all'interno della materia sonora che diviene «impura», «impropria» (dal punto di vista del musicista occidentale di formazione tradizionale): gli oggetti sonori complessi che Ligeti compone



addizionando nello spazio-tempo una molteplicità di componenti, cancellano la distinzione fondamentale per la tradizione occidentale tra le dimensioni della materia musicale: suono-rumore, frequenza-ritmo, armonia-timbro. La cancellazione dei limiti fra gli ambiti del suono, considerati tradizionalmente del tutto distinti, significa che la descrizione teorica e l'utilizzazione compositiva del suono in quanto somma di parametri non corrispondono più alla natura della materia utilizzata. Attraverso la fusione dei parametri convenzionali la trama sonora complessa diviene effettivamente «impura», «impropria», considerando acquisito che essa non esclude più *a priori* determinate proprietà del fenomeno acustico come il rumore, i microintervalli imprecisi, la sovrapposizione fluttuante degli spettri strumentali ecc.

La continuità dei parametri all'interno del fenomeno sonoro complesso, in Ligeti nel corso degli anni Cinquanta-Sessanta s'iscrive a perfezione nell'atmosfera generale di ricerca di *continuità* esclusivamente nel campo della musica elettronica: era esattamente questa ricerca di continuità tra suono elettronico e suono acustico, tra voce ed elettronica, tra rumore elettronico e rumore d'origine verbale ecc., a definire i principi formali delle opere elettroniche più importanti degli anni Cinquanta-Sessanta. Per Ligeti nella stessa epoca l'elaborazione compositiva di una trama complessa elaborata con i mezzi dell'orchestra (e/o delle voci) poggia sulla stessa idea di continuità, una continuità dei parametri del suono all'interno di una trama complessa: «Gli intervalli ed i ritmi dovevano essere completamente dissolti, e certo non per distruzione gratuita, ma per lasciare il posto alla composizione di forme musicali fatte di reti finemente tessute, nelle quali la funzione determinante dal punto di vista formale è trasferita prima di tutto nella natura della loro tessitura... Penetravo con ciò in una dimensione intermedia tra suono e rumore; i suoni sono avvolti e attenuati dalla tessitura complessa delle voci»<sup>6</sup>.

Le prime composizioni di Ligeti fondate sul principio di elaborazione di trame globali risultante dalla sovrapposizione di avvenimenti sonori microscopici furono *Apparitions* (1956-1958/59) – un'opera in cui le forme ritmiche sono ancora presenti, ma sottomesse alla strategia compositiva di trasformazione dei colori sonori delle trame – e *Atmosphères* (1961), in cui il principio di tessitura complessa sommerge anche i ritmi in una «musica che riposa completamente in se stessa» (*volkommen in sich ruhende Musik*), fatta unicamente di «trasformazioni delle sonorità e dei generi di tessitura»<sup>7</sup>.

*Apparitions* e *Atmosphères* impongono una concezione della materia della musica differente nell'essenza da quella tradizionale: la condizione preventiva necessaria all'elaborazione del procedere della 'tessitura' al livello della microstruttura, in vista della composizione delle trame complesse risultanti, consiste nella rinuncia definitiva



all'idea di un materiale preesistente o prefabbricato per la composizione della musica. Per Ligeti in quell'epoca «suoni ecc., insomma il substrato acustico, possono essere considerati non come materiale della musica, come pietra e legno sono materiale della scultura... Ciò che in musica viene plasmato, è già di per sé 'forma' e non materiale»<sup>8</sup>. Questa posizione estetica che oggi definisce l'essenza stessa della ricerca tecnologico-musicale recente sembra essere rimasta incompresa o almeno non sufficientemente valutata dai musicologi e dai detentori del pensiero musicale sulla musica dell'epoca, sempre fissati sull'idea della necessità di organizzare i parametri del suono, sulle opposizioni binarie immobili come materiali-forma, o sui problemi della forma detta «aperta» per la mobilità dei suoi componenti. Per Ligeti la composizione comincia già con l'elaborazione del materiale in quanto trama complessa, e non con le relazioni a distanza nella grande sintassi dell'opera. Le sovrapposizioni complesse procedono attraverso ramificazioni timbriche multiple in cui ogni elemento microscopico della scrittura dettagliata mira alla composizione di una trama globale: le strutture degli intervalli e dei ritmi non sono assenti in questo tipo di musica; «semplicemente non si può udirle. Non esse, ma una categoria più complessa è determinante per la forma, e cioè il prodotto dell'intreccio di numerose voci, d'intervalli e di ritmi. L'avvenimento musicale non si manifesta dunque più al livello dell'armonia e del ritmo, ma a quello delle strutture sonore in reti, in filamenti...»<sup>9</sup>. I principi di elaborazione estremamente minuziosa e precisa in tutti i dettagli delle trame complesse possono essere molto differenti. Ma la micropolifonia ad effetto globale (*Lux aeterna*, *Apparitions*, *Atmosphères*), l'iscrizione del suono-rumore secondo un'utilizzazione non tradizionale degli strumenti e delle voci (*Atmosphères*, *Aventures*, *Nouvelles Aventures*), lo spiegamento verticale continuo della trama orchestrale e i lunghi *clusters* elaborati (*Atmosphères*, *Requiem*), le ramificazioni timbriche che utilizzano microintervalli 'impropri', le sovrapposizioni evolutive di spettri (*Requiem*, *Volumina*, *Quartetto per archi n. 2*), gli intrecci continui fondati su note-punto suonate a grandissima velocità (*Continuum*), l'elaborazione di un tessuto ipercromatico a partire dalla sovrapposizione di *clusters* a distanza di un quarto di tono approssimativo (*Ramifications*) – tutti questi procedimenti di lavoro compositivo micro-strutturale mirano a un effetto globale di trama multipla in quanto timbro complesso a ramificazioni interne fluttuanti. Contrariamente alla tendenza generale dell'avanguardia nell'epoca che cerca la purezza massima delle strutture, Ligeti fonda la sua ricerca compositiva sull'esplorazione della «impurità»<sup>10</sup> della materia: sulle reti e sulle ramificazioni interne del corpo sonoro che si espande nel tempo. Così, la concezione di *Ramifications* poggia su un pensiero armonico ipercro-



matico. «L'esecuzione di questo pensiero è resa possibile tecnicamente dal fatto che la metà degli strumenti ad arco è accordata circa un quarto di tono sopra l'altra metà. Attraverso differenze d'intonazione, che si sovrappongono di per se stesse all'azione sulla tastiera, si forma una fluttuazione delle altezze sonore in modo che non si ascoltano quasi mai intervalli esatti di quarto di tono. *Clusters* di quarti di tono non appartengono che approssimativamente a certi passaggi densi; un genere completamente nuovo di armonia 'incerta' compare qui, come se le armonie fossero 'avariate'. Esse hanno un sapore corrotto, la putrefazione è rientrata nella musica»<sup>11</sup>. E ancora: le figure armoniche e ritmiche precise in *Clocks and Clouds* (1972-73) si trasformano progressivamente in trame sonore diffuse, sottomesse a un gesto formale che poggia sulla «dissoluzione degli 'orologi' in 'nuvole' e sulla condensazione e la materializzazione delle 'nuvole' in 'orologi'. Questi processi non sono lineari, i passaggi da 'orologi' a 'nuvole' e l'inverso sono irregolari e ingarbugliati; ci sono anche costantemente accavallamenti e sovrapposizioni, procedimenti musicali che permettono di ascoltare gli 'orologi' ticchettare all'interno delle 'nuvole' e le 'nuvole' diluire progressivamente gli 'orologi'. La *pattern transformation* al livello ritmico e armonico poggia su uno scambio 'camaleontico' tra intervalli e armonie temperate e non temperate»<sup>12</sup>.

I procedimenti multipli d'elaborazione della microstruttura nelle trame complesse in Ligeti mirano alla composizione di differenti «tipi di spazio», di differenti «architetture nello spazio»<sup>13</sup>. Le trame a ramificazioni timbriche multiple sono considerate abitualmente in quanto «statiche» – «prodotto musicale "statico", nel quale ha immediata origine lo spazio-analogia attraverso l'apparenza d'immobilità dell'evento musicale»<sup>14</sup>. Si tratta proprio di una staticità apparente, di un simulacro della mancanza di movimento; di un *trompe l'oreille* o falso sembiante d'immobilità. Perché queste trame multiple, senza sottomettersi necessariamente al movimento teleologico in avanti, sono in realtà l'espressione più chiara e diretta del *movimento* in quanto trasformazione perpetua o variazione universale in tutte le direzioni: ossia «ramificazioni» della materia sonora, «rizoma», molteplicità immediata, data in analisi udibili<sup>15</sup>. E, come il rizoma, la trama a ramificazioni timbriche «non è fatto(/a) di unità, ma di dimensioni, o piuttosto di direzioni che si muovono. Non ha inizio né fine, ma sempre un centro dal quale cresce e deborda»<sup>16</sup>. Non esistono più né asse, né centro, né punti d'orientamento per l'ascolto. Anche le dimensioni convenzionali di ogni partitura – la dimensione 'alto-basso' sempre assimilata alla profondità timbrica, spaziale, e la dimensione 'sinistra-destra' divenuta sinonimo della linea temporale unidirezionale – si trovano ingarbugliate o sospese. La trama multipla, esattamente come il rizoma, è un «sistema senza



centro, non gerarchico»<sup>17</sup>. In questo tipo di trama «non esiste un elemento che da solo ci guidi e ci indichi il cammino»<sup>18</sup>, essendo acquisito che l'armonia e la sintassi teleologiche della tradizione funzionalista, così come le tipologie metriche fondamentali di articolazione interna e le gerarchie armoniche e formali, sono totalmente annullate. Le «relazioni causali» nella trasformazione interna delle trame sono paragonabili per Ligeti allo «schema dell'uovo» (Huhn-Ei-Schema): «ogni singolo momento della trasformazione è contemporaneamente causa ed effetto all'interno del processo»<sup>19</sup>.

Il paragone di Ligeti con l'uovo sembra parzialmente giusto: giusto nella misura in cui la trama a ramificazioni timbriche rinuncia allo sviluppo direzionale; e falso nella misura in cui una tale trama per lui non è mai chiusa né centrata. Il pensiero compositivo di Ligeti sembra essere il contrario di ogni meccanismo che implica per definizione sistemi chiusi e insiemi finiti<sup>20</sup>. Le trame a ramificazioni in Ligeti, al contrario, si definiscono sempre in quanto insiemi infiniti, aperti, che mettono in evidenza l'identità assoluta della trama e del movimento che la forma. Il piano d'immanenza dei differenti «tipi di spazio» (G. Ligeti) è il *movimento* che attraversa tutti i parametri, i bracci, le mescolanze, sottomettendoli a una condizione essenziale che impedisce loro di essere assolutamente chiusi: sono sempre pensati in funzione di una prospettiva temporale nell'insieme dell'opera. Ogni trama si definisce in quanto «molteplicità che si può connettere con altre attraverso steli sotterranei superficiali, in modo da formare ed estendere un rizoma»<sup>21</sup>.

Le trame complesse che si susseguono per opposizione (cfr. *Requiem*, III parte) sono blocchi di spazio-tempo composti. Ogni trama è un blocco spazio-tempo, poiché le appartiene ogni volta il tempo di movimento che si produce in essa<sup>22</sup>. Ma simultaneamente la trama a ramificazioni timbriche è pensata nella vasta prospettiva temporale dell'opera. Non è il meccanismo, è il macchinismo – aperto, infinito – che regola il movimento interno della trama complessa<sup>23</sup>. L'universo materiale, il piano d'immanenza è il concatenamento interno macchinistico proiettato in prospettiva spazio-temporale delle trame-movimento.

La concezione della macrostruttura in Ligeti – cioè della forma dell'opera nel suo insieme – tenta di conciliare due principi opposti (ancora l'«impurità»): quello del movimento infinito, tipico delle trame a ramificazioni, e quello della teleologia fondata sul funzionalismo formale. La forma globale dell'opera equivale al movimento della materia all'interno di un ricettacolo chiuso. È paragonabile per Ligeti al processo di cristallizzazione o al «cristallo liquido» che si sta solidificando<sup>24</sup>. L'immagine utilizzata dal compositore esprime l'inverso di un processo simile commentato da Bergson: lo sciogliersi



dello zucchero in un bicchiere d'acqua <sup>25</sup>. La totalità 'liquida' della forma musicale in Ligeti non può essere considerata come insieme chiuso malgrado la composizione rinunci a ogni variabilità (o mobilità) all'interno della grande sintassi dell'opera e fissi una volta per tutte la successione delle trame e le loro transizioni e trasformazioni. La totalità dell'opera si crea e non cessa di crearsi come divenire di uno stato qualitativo che si trasforma in un altro. La mobilità è considerata in quanto proprietà immanente della materia sonora. È il pensiero formale che diventa nomade, mobile; «la forma di per se stessa non è mobile» <sup>26</sup>.

Sembra evidente che per Ligeti l'idea della musica corrisponde a qualche cosa di più profondo della semplice permutazione delle componenti all'interno dell'opera detta 'variabile' nel corso degli anni Sessanta. Le sue trame «statiche» lasciano intendere la materia che si muove, sovente senza cambiare. Il movimento, nel mettersi in evidenza sonoro dell'opera, o il gesto formale globale, esprime un cambiamento nella durata concreta o nella totalità dell'opera.

Ma è proprio il fatto che questa 'totalità' dell'opera non è data in anticipo a far sì che la forma in Ligeti equivalga al movimento delle trame. La musica della tradizione occidentale poggia in linea di principio esclusivamente sul funzionalismo formale che suppone che il tutto sia dato nell'ordine degli schemi formali tradizionali: da questo fatto, il tempo musicale vi si definisce in quanto conseguenza dell'insieme delle grandi unità del discorso. L'esperienza compositiva di Ligeti poggia su una conversione della concezione della forma musicale che si definisce prima di tutto in quanto *movimento*. Mettendo in rapporto il movimento con momenti qualunque al livello della micro- e della macrostruttura, si può effettivamente immaginare che la produzione del nuovo, del differente o del singolare avvenga in qualsiasi di questi momenti. Ma ciò non significa per Ligeti annullare le funzioni formali all'interno dell'opera. La funzione formale rimane sempre presente, «solo il carattere della funzione è cambiato, mentre all'interno della struttura formale la funzione *non è più fissata*, ma è generica e relativa» <sup>27</sup>. I differenti tipi di trama, di superfici multiple, di movimenti interni, di figure di 'tessitura' sono necessariamente dotati di una funzione formale all'interno della grande forma. «La posizione di un elemento formale all'interno del tutto *non presenta alcun obbligo* per la funzione dell'elemento stesso, e al contrario è la funzione a non essere vincolata ad alcuna posizione: tipologie funzionali articolano la forma e offrono possibilità di concatenazione, e proprio la macro-forma ha, per lo più in sé, direzionalità e sviluppo, ed al suo interno i singoli momenti sono *in linea di principio commutabili* nella loro funzione e posizione» <sup>28</sup>.

Pur mantenendo l'apertura del «pensiero nomade» <sup>29</sup> all'interno



del gesto formale globale, la forma-movimento in Ligeti cerca sempre l'equilibrio architettonico di una totalità. Così la forma globale di *San Francisco Polyphony* (1973-74) è paragonata dal compositore a un cassetto pieno di oggetti differenti: «Il caos regna all'interno del cassetto, ma questo ha di per sé una forma definita, è ben *proporzionato*»<sup>30</sup>.

L'analisi delle opere di Ligeti e delle sue posizioni estetiche permette di concludere che le trame a ramificazioni timbriche e la forma-movimento, concepita anche in quanto astrazione spaziale, poggiano su due concezioni del movimento e del tempo: l'una rimanda al movimento reale che si basa sull'analisi uditiva precisa delle trame e delle loro trasformazioni nella durata concreta dell'enunciazione musicale; l'altra poggia sulla visione più convenzionale della forma in quanto enunciato o insieme di componenti formali date in un tempo astratto. La prima rimanda all'aprirsi di un tutto durevole; la seconda al fissare *a posteriori* il processo sotto forma di astrazione spaziale.

Ciò che sembra essere l'essenza stessa della ricerca di Ligeti è la nuova regolamentazione del *movimento* all'interno della micro- e della macrostruttura, malgrado l'apparenza «statica» della musica. Il paradosso del rovesciamento dello statico in cinetico (della *stásis* in *kýnesis*) è condizionato dalla natura temporale della musica: «Una scultura è una configurazione primaria spaziale. Una scultura mobile – come un “mobile” di Calder – comprende proprio nella primaria configurazione spaziale la dimensione del tempo... Musica, in quanto primario fenomeno temporale, è di per sé già movimento... Perciò non esiste nella musica alcuna analogia con una scultura mobile; aggiungere movimento al movimento significa non compiere alcuna trasformazione: il risultato sarà sempre movimento»<sup>31</sup>.

Le opere di Ligeti mostrano in modo esplicito che il compositore è molto meno attratto dalla sintesi intelligibile del movimento nell'opera-totalità che dal lavoro compositivo di una analisi udibile del movimento: all'interno delle trame a ramificazioni, come nell'insieme dell'opera. È questo aspetto del compositore Ligeti che sembra essere il modello – rifiutato o accolto, ma sempre presente<sup>32</sup> – per la ricerca di compositori più giovani, che lavorano con o senza gli strumenti della tecnologia più recente. Il lavoro compositivo di Ligeti impone un nuovo modello di composizione timbrica (*Bewegungsfarbe*, diceva G. M. Koenig) dello spazio-tempo in quanto continuità costruita ad ogni istante; una continuità musicale che non si lascia più scomporre che «nei suoi elementi immanenti notevoli, invece di mettersi in rapporto con forme preventive da incarnare»<sup>33</sup>.

È esattamente nei riguardi del movimento nelle ramificazioni timbriche e nella forma-processo realizzate da Ligeti che la ricerca



musicale più recente «s'impiglia», secondo l'immagine del compositore: «Il sistema della forma musicale e della sua trasformazione nella storia può, analogamente, essere paragonato ad un'immensa rete, che si estende attraverso i tempi: i singoli compositori continuano ad annodare in questo o quel punto la gigantesca rete, producendo nuovi intrecci e nodi, che poi continuano ad essere subito nuovamente annodati o sciolti e poi ancora recuperati»<sup>34</sup>.

Le ramificazioni timbriche e la forma-movimento nelle opere di Ligeti sono da annoverare, senza dubbio – la pratica musicale recente l'ha già dimostrato – fra questi «avvenimenti improvvisi» che modificano la «struttura di tessuto» nella rete delle tendenze essenziali per la storia della musica contemporanea.

(Traduzione di Giorgio Pugliaro).

### Note

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken?*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», n. 19, Ferienkurse 1982, Mainz, Schott, 1984, pp. 45-55.

<sup>2</sup> Cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973, p. 1283.

<sup>3</sup> Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, p. 39.

<sup>4</sup> T. Murail, *La révolution des sons complexes*, «Darmstädter Beiträge», n. 18, Ferienkurse 1980, Mainz, Schott, 1980, pp. 78-79.

<sup>5</sup> G. Ligeti, *Compte rendu de mon propre travail*, nel fascicolo allegato al cofanetto di 5 dischi Wergo 60095, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>8</sup> G. Ligeti, *Form in der neuen Musik*, «Darmstädter Beiträge», n. 10, Mainz, Schott, 1966, p. 27. Ricordiamo che nella stessa epoca Adorno difendeva la posizione esattamente opposta: «La forma si distingue da ciò che viene formato in quanto essenza di ciò che costituisce l'arte»; cfr. Th. W. Adorno, *ivi*, p. 9.

<sup>9</sup> G. Ligeti, *Compte rendu de mon propre travail* cit., p. 30.

<sup>10</sup> Si trova che l'«impurità» si rivela essere uno degli aspetti essenziali della postmodernità; cfr. G. Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

<sup>11</sup> G. Ligeti, testo a proposito di *Ramifications*, nel fascicolo Wergo cit., p. 20.

<sup>12</sup> G. Ligeti, testo a proposito di *Clocks and Clouds*, «Schott-Aktuell», 10 dicembre 1973.

<sup>13</sup> G. Ligeti, *Form in der neuen Musik* cit., p. 24.

<sup>14</sup> *Ibid.* (il corsivo è mio, le virgolette di «statico» sono del compositore).

<sup>15</sup> Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Rhizome*, in *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 9-37.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>18</sup> G. Ligeti, *Form in der neuen Musik* cit., p. 29.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cfr. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1941/83.

<sup>21</sup> G. Deleuze e F. Guattari, *Mille plateaux* cit., p. 33.



<sup>22</sup> Cfr. G. Deleuze, *Deuxième Commentaire à Bergson*, in *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 83-103.

<sup>23</sup> Il meccanismo come la meccanicità del movimento a effetto timbrico globale hanno sempre esercitato forte attrattiva su Ligeti: si pensi al suo *Poème Symphonique* per 100 metronomi, ma anche a *Continuum* per clavicembalo, per esempio. E ancora al vivo interesse che Ligeti prova per la musica del compositore Conlon Nanarrow che ha recentemente scoperta.

<sup>24</sup> G. Ligeti, Corso al Centre Acanthes, Aix-en-Provence, luglio 1979.

<sup>25</sup> H. Bergson, *L'évolution créatrice* cit., p. 520 ed il commento di G. Deleuze, *L'image-mouvement* cit., p. 21.

<sup>26</sup> G. Ligeti, *Form in der neuen Musik* cit., p. 34.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29 (il corsivo è mio).

<sup>28</sup> *Ibid.* (il corsivo è mio).

<sup>29</sup> Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Mille plateaux* cit., p. 36.

<sup>30</sup> G. Ligeti, *Form in der neuen Musik* cit., p. 29 (il corsivo è mio).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>32</sup> Cfr. *Junge Avantgarde*, «Neue Zeitschrift für Musik», Heft I, Januar-Februar 1979, Mainz, Schott.

<sup>33</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'image-mouvement* cit., p. 16.

<sup>34</sup> G. Ligeti, *Form in der neuen Musik* cit., p. 27. Richiamiamo a questo proposito il ricordo così bello e 'premonitore' raccontato da Ligeti (pubblicato dal Centre Acanthes, Aix-en-Provence, 1979): «Un giorno, quand'ero ancora bambino, ho fatto un sogno. Sognavo che non riuscivo più a raggiungere il mio lettino che era munito di sbarre e aveva per me l'attrattiva di un rifugio sicuro; perché tutta la camera era riempita di una tela fatta di filamenti molto sottili, ma estremamente fitti e collegati, che assomigliavano abbastanza alla secrezione dei bachi da seta.

«Di fianco a me, altri esseri, altri oggetti rimanevano impigliati in questa gigantesca tela, tarme, coleotteri di ogni genere, che volevano raggiungere la luce diffusa da qualche debole candela, grandi cuscini sporchi,... residui di alimenti e altri detriti. Ogni movimento degli esseri presi nella tela provocava un tremito che veniva comunicato all'intero sistema; a causa di ciò, i cuscini oscillavano senza tregua, fatto che a sua volta provocava un ondeggiamento dell'insieme. Di tanto in tanto i movimenti che si attivavano reciprocamente divenivano tanto forti che il filamento si spezzava in molti punti e che alcuni insetti venivano disperatamente liberati, per essere ben presto ripresi, con un ronzio che stordiva, nella tela ondeggiante.

«Questi eventi istantanei si producevano qua e là, modificavano progressivamente la struttura del tessuto che si faceva sempre più fitto; in certi punti si costituivano dei nodi inestricabili, in altri caverne nelle quali si tendevano fili, staccati dalla trama d'insieme a causa delle rotture.

«Le trasformazioni del sistema erano irreversibili; ogni stato passato del sistema lo era per sempre. Qualche cosa d'indicibilmente triste emanava da questo processo: lo scorrere del tempo che, producendo irrimediabilmente il passato, vieta ogni speranza».



Ulrich Dibelius

*Parola, gesti, immagini.*  
*Da «Aventures» a «Le Grand Macabre»*

I due grandi generi vocali ricchi di tradizione, la messa e l'opera, erano in origine, in tutti i loro elementi e nelle condizioni del loro uso pratico, così fortemente distinti che appariva impensabile qualunque avvicinamento indipendentemente dalla distinzione tra sacro e profano. Dopo la nascita all'inizio del Seicento del giovane 'dramma per musica' di corte, che secondo il proprio concetto rinascimentale si rifaceva all'antichità greca e pagana, la veneranda età e la solida cattolicità della *missa* chiesastico-liturgica escludevano categoricamente un più stretto contatto o qualunque parallelismo creativo. Questa consapevole divisione per argomento, stile, struttura formale, atteggiamento, luogo di esecuzione e funzione poté più tardi, specialmente sotto l'influsso del nuovo spirito sinfonico e sonatistico del periodo classico, allentarsi e favorire, partendo dalla musica strumentale, qualche adattamento. Ma ciò che nelle composizioni per la messa di Haydn o Mozart appariva ai contemporanei più o meno come un'inammissibile propagazione di immanentismo positivo nei confronti della vita non impedì affatto la chiarezza religiosa della ricezione, al contrario ne confermò piuttosto l'esigenza. E nulla cambiò a questo proposito quando, nel corso dell'Ottocento, crebbe il bisogno di elevazione spirituale e di realizzare durante il rito un'atmosfera religiosa per mezzo della musica. I compositori di questa corrente romantico-borghese condivisero spesso o, come Berlioz e Verdi, addirittura introdussero drasticamente e teatralmente nel Requiem quelle immagini terrificanti del Giudizio Universale alle quali i fedeli erano particolarmente sensibili. I creatori di tali opere, e gli ascoltatori, non vedevano in ciò alcun distacco dalla sfera religiosa e all'accresciuta emancipazione del mezzo artistico corrispondeva un pari incremento del sentimento fideistico e della percezione dell'evento religioso.

- Su questo sfondo, con la sua rigorosa separazione tra chiesa o



spazio dell'esperienza sacrale e Opera o edificio teatrale, assume un significato molto particolare l'aggancio creativo-biografico tra le composizioni pantomimiche *Aventures* di Ligeti, sviluppatasi in due diverse fasi creative, e il *Requiem* collocato fra loro. Sebbene circostanze esterne dei termini della commissione ne fossero responsabili, l'ordine cronologico intrecciato non è un caso. In questa combinazione si è invece manifestata, in modo davvero appariscente e per la prima volta anche inconfutabile, una legge tipicamente individuale: pensare contemporaneamente all'altro, procedere a due livelli e avere presenti simultaneamente molte dimensioni espressive contrastanti. Tutt'al più poteva sorprendere che ciò accadesse in modo così eclatante. La correlazione o, più ancora, la sovrapposta simultaneità dei contrari non rappresentano nulla di strano nel caso di Ligeti. Così per esempio si possono osservare varie costellazioni di opposizioni nelle composizioni che precedettero il compimento di *Aventures* (dal maggio 1962), che tuttavia si connettono in un altro strato del tessuto musicale, e rappresentano dunque solo punti estremi fenotipici di qualcosa in linea di principio comune. In *Apparitions* per orchestra (1958-59) – che si fonda sull'interdipendenza tra stato ed evento – il contrasto di tempo *lento-agitato*, chiaramente esposto, è raccolto o ignorato, per il fatto che i due andamenti, nell'insieme e nelle singole parti, si comportano l'uno con l'altro come variazioni.

Nelle *Atmosphères* (1961), connesse poi in un movimento unico, agitazione vibratoria e quiete staticamente trattenuta, prodotte l'una con una polifonia a molte voci, l'altra con lunghe note tenute, finiscono praticamente col dare la stessa impressione uditiva di suoni continui più o meno animati. E in *Volumina* per organo (1961-62) per modellare la sonorità di un unico strumento si impiegano pariteticamente tutte le opposizioni sonore possibili – il *continuum* o il suono in movimento, attacco o transizione, varietà o uniformità di timbri, la potenza dinamica del 'tutti' o il sussurro e così via – sicché l'acuto contrasto o la sfumatura impercettibile perdono il carattere di opposizione per diventare i valori estremi di una grande tavolozza unitaria.

L'intreccio, il collegamento, o magari la fusione, dei contrari musicali si riverberano inevitabilmente anche sulle funzioni. Come già in *Volumina* l'idea compositiva profanava senza riguardo lo strumento organo, al quale lo sviluppo storico per via della installazione nella chiesa ha attribuito un uso liturgico o perlomeno un *habitus* di solennità, così in *Aventures/Nouvelles Aventures* (1962-1965) e nel *Requiem* (1963-65) gli affetti tendono ad accostarsi. È indifferente, dal punto di vista compositivo di Ligeti, se tali affetti vengano stimolati dall'elemento teatrale o da quello religioso e se si indirizzino verso il terreno o il divino. La psiche umana non diversa-



mente da quello spazio interiore dell'esperienza e del sentimento in cui tali sentimenti hanno la loro origine dentro e fuori la chiesa, alla fine resta la stessa. Differenze ben più evidenti sussistono fra le tre precedenti opere strumentali (*Apparitions, Atmosphères, Volumina*) e queste due, il cui sviluppo tende ad un insieme di opere vocali riunite (*Aventures/Nouvelles Aventures* e *Requiem*). I contenuti là erano immaginari o puramente associativi, qui vengono espressi o perlomeno aggregati all'idea musicale astratta e all'accento inteso come momento creatore della forma. E ancora: i rischiaramenti progressivi nell'«Introitus» del *Requiem*, che dal dolore 'profondo', e quindi gravitante sul basso, conducono alla speranza nel «Lux perpetua»; il contrappunto del «Kyrie» che dilaga e si estende a tutte le dimensioni e la tecnica di montaggio che mette a confronto gli estremi nella sequenza del «Dies irae» o il rimbalzare dell'eco del «Lacrimosa» – tutto ciò non diversamente dalle singole scene musicali e dalla loro successione variabile in *Aventures/Nouvelles Aventures* ubbidisce alla stessa legge drammatica. La drammaturgia – quindi ordine cronologico, ripartizione del peso, proporzionamento dei segmenti, dinamica interna – si compie perciò dentro la musica, nell'assoluto musicale, al di là dell'ambito dove titolo e testo sollecitano e producono poi una classificazione in sacro e profano.

Anche la parola – sotto questo aspetto – è un fenomeno musicale primario. E ciò sia nel suo senso ben concreto di materiale fonetico fatto di suoni e di rumori, di parti vocaliche e consonantiche, sia in quello di portatrice di significato e di contenuto, poiché la parola cede alla musica qualcosa della propria semanticità ed evoca ciò che è musicale attraverso il suo contenuto di affetti e di idee. Anche se la comunicazione verbale vien meno perché risucchiata dalla linea del canto oppure coperta dai suoni che la circondano e persino nel caso in cui la parola, per essere straniera all'ascoltatore, risultasse incomprendibile, la musica è in grado di comunicare, oltre all'accento e al *ductus*, anche qualcosa del suo contenuto, della sua semantica. Un esempio convincente al riguardo lo fornisce la composizione elettronica di Ligeti *Artikulation* (1958). Si ha la sensazione di ascoltare di nascosto una conversazione o, più esattamente, mutevoli situazioni dialogiche: ora un vago mormorare, ora risposte aggressive, una violenta discussione, ora nuovamente trovate piacevoli che inducono all'allegria generale, o l'acquietamento, inoltre commenti palesati, un bisbigliare pettegolo, un lamentarsi soffocato, parentesi monellesche – tutto questo singolarmente, insieme o alla rinfusa, in un certo qual modo scritto per gruppi corali o come isolato intervento solistico, come in un dipanarsi di moti contrari o in simultaneità contrappuntistica. E il fatto più straordinario per questo pezzo di quattro minuti scarsi pieno di dinamica interiore e veramente di gesticolazione 'par-



lante' è l'incredibile scioltezza con cui tutto si mostra. Si pensi al lungo tormento delle procedure di realizzazione di allora nello studio elettronico e al rigore metodico che altre volte era usuale in un simile lavoro tecnico-compositivo; così dunque *Artikulation* di Ligeti è veramente un'apparizione eccezionale sotto svariati punti di vista, anche quello per cui si 'capisce' la finalità di ogni parola, quantunque il *ductus* linguistico e l'accentazione sembrino spesso avere molta somiglianza con l'ungherese.

Proprio nello sviluppo di un tale esperanto metalinguistico, di un *homunculus* della parola, che però è in grado di trasportare ciò che ha valore semantico e produce una comunicazione al di là dei residui universali di mimica, melodia e articolazione della parola, questo breve pezzo elettronico costituisce uno studio preliminare per composizioni poi veramente vocali: *Aventures*. Il fatto che queste siano state eseguite per la prima volta e pubblicate separatamente e con titoli diversi – come *Aventures* e *Nouvelles Aventures* – è soltanto una conseguenza dell'interruzione per il lavoro al *Requiem*. Del resto, ad essere precisi, la cosa si complicherebbe ancora, perché delle due parti o movimenti delle *Nouvelles Aventures* la seconda era pronta già prima, dunque nel 1962, e solo la prima – quindi il pezzo centrale nella riunione del tutto in un insieme tripartito – venne composta nel 1965. Ogni suddivisione è dunque assurda: c'è un identico organico di tre cantanti (soprano, contralto, baritono) e sette strumentisti (flauto e corno, percussione, clavicembalo e pianoforte con celesta, violoncello e contrabbasso); c'è un'identica impostazione e concezione 'mimica'; e c'è – malgrado le proporzioni di durata diverse e asimmetriche – anche una quasi identica struttura formale per le tre (ora che sono messe assieme) parti o movimenti nei confronti di quelle che in origine erano sei sezioni, poi cinque e alla fine di nuovo sei. (Si può anche dare una disposizione diversa e contare più o meno parti.) Tutto il resto a dire il vero, quello che concerneva singola realizzazione, organico, durata, caratterizzazione o concatenazione delle varie sezioni, è come sempre in Ligeti (perlomeno fino alla fine degli anni Settanta) volutamente disuguale, spostato dall'uno all'altro elemento e senza una regola prevedibile o una ripresa ricorrente.

Del tutto nuovo è il comporre con il suono della parola, l'invenzione di fonemi senza senso «tratti dallo spirito della musica», semanticamente assurdi ma significanti dal punto di vista gestuale – come se il compositore in un'opera scrivesse il libretto con puri mezzi musicali. In questo caso come in quello dell'opera lo scopo è lo stesso: bisogna creare delle scene, delle costellazioni drammatiche definite, tipici complessi di interazioni umane con attori delineati in modo peculiare; e in più monologhi e dialoghi, effetto scenografico



e atmosfera, con tensione e conflitto – solo la trama stessa, ciò di cui in fondo si tratta, resta del tutto immaginaria, impalpabile e senza un contenuto concreto. Verso una simile musicalizzazione e teatralizzazione della parola intorno al 1960 si sono indirizzati alcuni esperimenti: in Cage (*Solo for Voice*; *Theatre Piece*), Berio (*Omaggio a Joyce*; *Circles*; *Epifanie*), Stockhausen (*Carré*; *Originale*), Kagel (*Anagrama*; *Sur Scène*), Schnebel (*Für Stimmen*; *Glossolalie*) o Helms (*Fa:m' Ahniesgwow*; *Daidalos*). Ma in nessun caso il principio di trattare la parola come la musica e la musica come la parola viene applicato sulla base di criteri compositivi così chiari e coerenti come in Ligeti. Del resto la denominazione «Mimodramma», che appunto non si può circoscrivere né alla musica pura né al teatro musicale, rimanda energicamente a una terza cosa, a un campo intermedio in cui il gestire, la mimica, che si può realizzare con voci o con strumenti o con entrambi, occupa la preminente, naturalmente illusoria, posizione centrale. Proprio questo accerchiamento da due direzioni e questa evocazione di un fantasma quasi da illusionista cui le *Aventures* non solo si riferiscono (nella loro originale forma da concerto – c'è anche una serie di indicazioni per rappresentazioni sceniche) o che descrivono, ma che realmente mettono anche in azione, sono incredibilmente caratteristici dell'immaginazione compositiva di Ligeti.

E allo stesso modo la contemporaneità dei contrari messa in scena con piena coscienza, l'ambiguità e la polivalenza a incastro degli elementi della trama e dei personaggi in azione, rivelano la loro appartenenza al mondo delle immagini mentali di Ligeti. Dunque il raggio degli argomenti immaginati, dei comportamenti o degli stati psichici è molto vasto. Sono incluse tutte le varietà del drammatico, dalla tragica disperazione, la solitudine senza speranza o l'isolamento riguardo ai conflitti, la discussione, la conversazione moderata, la spumeggiante loquacità fino alla sfrenatezza, l'arguzia e il grottesco da commedia e spesso tali situazioni vengono incrociate e stratificate. Ha prima di tutto un effetto parateatrale la personificazione in attori dei tre cantanti che però devono addossarsi più ruoli alternativamente, talvolta anche saltare repentinamente dall'uno all'altro. In questo modo viene sospeso l'effetto scenico, che scaturirebbe da caratteri prevedibili e il tutto viene recato in una sfera di immaginazione e irrealtà nella quale ciò che in genere è consueto sul palcoscenico operistico viene frantumato conservando solo una funzione di citazione. In tal modo da «sentimenti e impulsi straniati, beffa, scherno, idillio, nostalgia, tristezza, paura, amore, *humour*, esaltazione di sogno e veglia, logica e assurdità» – come Ligeti lo ha definito – nasce un paesaggio labirintico intrecciato in modo estremamente astuto.



Tuttavia gli ambiti dell'azione drammatica o i campi emozionali sono sicuramente ancora più numerosi. E a ciò si aggiungono altri elementi decisivi come il doppio fondo, l'essere sconcertantemente cangiante o il rovesciamento della situazione nel suo contrario, il rapido battere il tempo a due o più livelli contemporaneamente. Con la tecnica dell'interruzione o del montaggio stridente i singoli episodi appaiono come messi tra virgolette; non si crede veramente più al loro contenuto di affetti e ancora meno vi si crede se la situazione si risolve esageratamente in una posa retorica e assume un che di rigido come una maschera. Simili maschere, maneggiate per di più in rapido avvicendamento, sono attrezzi di scena tanto nei drammi popolari ritualizzati – europei o soprattutto dell'Estremo Oriente – quanto in smalziate commedie della simulazione nelle quali si impiegano procedimenti ingannevoli il più possibile perfetti. La relazione con esse implica così una bipolarità molto caratteristica: senso profondo gravido di significati come pure agile ironia, pronta a ingannare allegramente.

Da un lato questa bipolarità – che, attraverso una scala graduata, dalla chiarezza si spinge impercettibilmente fino all'ambiguità e quasi automaticamente alla multipolarità – riconferma la predilezione di Ligeti a lavorare con elementi opposti in sincronia e quasi nello stesso ordine; d'altro lato una così ampia fluttuazione scenica del significato – ancora al di là della comunque vaga semantica linguistica – rende perfettamente musicabile lo scenario mimo-drammatico immaginato. Grazie ad esso si apre un territorio sul quale la musica senza ostacoli e sicura di sé può esercitare il suo dominio su una fantasia che modifica i valori. La poesia, che aveva dovuto essere la 'sua figlia più obbediente', è ora completamente risucchiata dalla musica, è stata incorporata a lei stessa come una parte, uno strato sotto la sua particolare autorità. Ciò non vuol dire fino in fondo che l'aspetto fondamentale della realtà operistica – ovvero la lingua dei suoni che assume i tratti della parola umana, vale azioni e personaggi concreti, fa riferimento a contenuti sentimentali immaginabili – venga ugualmente confermato e la musica venga dalla sua sfera fluttuante ricondotta sulla Terra. Essa conservava infatti tutte le sue capacità di tessitura contrappuntistica di eventi paralleli, cosicché persino nelle parti rese con maggior evidenza non ci si libera mai completamente del sospetto che gli eventi residui sarebbero stati trasportati solo momentaneamente su altri piani risultando quindi provvisoriamente confinati nell'impercettibilità. Così queste *Aventures* si rivelano autentiche avventure musicali piene di segreti e di sorprese e analogamente si trasforma in materiale musicale liberamente disponibile l'intero repertorio degli affetti impiegati (affannata precipitazione, calma silente o minacciosa, millanteria esaltata e sottomissione civet-



tuola, esaltazione isterica e dolore universale, passione e derisione, *pathos* e paura, lascivia, baldanza, disgusto, comicità ed altro).

Il principio musico-teatrale di *Aventures* – fissato proprio con i frutti della fantasia su quella linea intermedia, congeniale a Ligeti, tra reale evidenza e gioco scatenato verso l'assurdo – e il buon esito della sua trasformazione compositiva, confermato dalle esecuzioni capaci di suscitare reazioni divertite e meditative, risvegliarono il desiderio di applicare il procedimento alle dimensioni di un'opera che occupasse un'intera serata con organico e durata normali. Analogamente al primo passo che dal modello in miniatura del breve studio elettronico *Artikulation* aveva condotto fino ai circa 25 minuti del tripartito *Aventures*, doveva ora essere possibile un secondo passo che conducesse all'opera intera. Nel mezzo di queste riflessioni e ancora nella fase finale della composizione di *Nouvelles Aventures* (1965), il direttore dell'Opera di Stoccolma, Göran Gentele, chiese a Ligeti se avrebbe accettato la commissione di un simile lavoro per il palcoscenico. «Dissi di sí subito e con entusiasmo e proposi una specie di opera dal titolo *Kylwiria*. 'Kylwiria' era una terra immaginaria della mia infanzia, un luogo dei sogni ad occhi aperti, la mia 'mitologia privata'. E allora Ligeti cominciò a progettare e a riflettere su come si potesse mantenere un avvenimento fantastico – sul tipo di *Aventures* – nel campo intermedio da lui preferito delle allusioni e delle mezze realtà, senza pretendere troppo e deludere eccessivamente le consuete attese del pubblico operistico con la rinuncia a una trama che si potesse seguire e con un testo metalinguistico, privo di concetti e solamente emozional-associativo.

Più riflettevo su *Kylwiria*, più nascevano idee, abbozzi, schizzi e più mi diventava chiaro che il mondo delle *Aventures* era finito, che non mi era permesso di ripetermi e che per un lavoro musicale per il palcoscenico che durasse tutta una sera era indispensabile una trama che servisse da spina dorsale, da intelaiatura per gli affetti, i personaggi e le situazioni sceniche. Nel 1969 quindi abbozzai un libretto del tutto nuovo, fatto in modo completamente diverso, ugualmente mitologico, però non più *Kylwiria*, ma una certa variante della favola di Edipo. Se già mi ero deciso per una trama, che doveva passare attraverso il pezzo come un filo rosso, allora doveva essere una trama universalmente nota, non da raccontare e spiegare. Questa variante di *Edipo*, però, non doveva certamente svolgersi in un ambiente greco, né minimamente essere antichizzata: avevo in mente un evento scenico fortemente schematizzato, simile ai fumetti – a tal proposito i *cartoons* di Saul Steinberg erano il mio ideale – e anche la musica doveva essere immediata, esagerata come i fumetti, colorata e pazza. Il libretto dell'*Edipo*, nella versione definitiva, con un certo numero di abbozzi musicali, era pronto nel 1971: i testi cantati erano sempre del tipo delle *Aventures*, dunque non concettuali; la trama però era immaginativamente chiara e, malgrado i testi non intelligibili, poteva essere seguita.

Circostanze esterne intervennero nel progetto che fino a quel



punto procedeva bene ed ebbero come conseguenza un grave ritardo in questa seconda tappa del cammino di Ligeti verso l'opera. Göran Gentele, nel frattempo era diventato direttore del Metropolitan, volle però – nella misura in cui tutto era già concordato – prendersi una vacanza nel 1974 e andare da New York a Stoccolma per mettervi in scena l'*Edipo*. Nel luglio del 1972 però perse la vita in un incidente stradale in Sardegna. La cesura recata dal lutto e la programmazione divenuta inutile misero in moto in Ligeti una nuova riflessione critica sul tempo e su se stesso. La sua spiccata avversione per le maniere, le mode, i *clichés* – anche i suoi che forse affioravano in lui soprattutto nell'essere approvato e accettato dagli altri – portarono a una reiterata fondamentale revisione e a una terza tappa del progetto per l'opera. Ligeti respingeva ora anche l'idea del testo asemantico, che simula solo gli affetti: «Questo tipo di composizione del testo è stato troppo utilizzato nel corso degli anni Sessanta. Avevo bisogno non solo di una trama chiaramente comprensibile, ma anche di un testo, cantato e parlato, altrettanto chiaramente comprensibile. La 'anti-opera' diventava a poco a poco una 'anti-anti-opera', perciò, su un altro piano, di nuovo 'opera'. Sono rimasto fedele all'idea dell'evento musicale e drammatico molto colorato e simile ai fumetti: personaggi e situazioni sceniche dovevano essere diretti, stringati, non psicologici e strabilianti – il contrario dell'opera basata sulla letteratura; trama, situazione, personaggi dovevano essere destati per mezzo della musica; l'evento scenico e la musica dovevano essere pericolosamente bizzarri, assolutamente esagerati, del tutto folli – lontanissimi dalla sfera Wagner-Strauss-Berg, più vicini a *Poppea*, *Falstaff*, *Barbiere*, ma diversi, veramente non vincolati ad alcuna tradizione, nemmeno quella dell'avanguardia».

Desideri, soprattutto idee precise su cosa la nuova opera non doveva essere, si erano nel frattempo accumulati in Ligeti in numero sufficiente. Con questo d'altronde – proprio le ultime frasi lo mostrano – ci si imbatte in un modello mentale molto tipico per Ligeti che si riflette ovunque nel suo comporre: postulati che si sono decisi in positivo – qui per esempio i concetti costantemente fissati: simile ai fumetti, coloratissimo, diretto, non psicologico, sbalorditivo – stanno ugualmente di fronte a notevoli delimitazioni in negativo – qui il rifiuto in primo luogo della tradizione operistica tardo-romantico-sinfonica in favore di uno stile da opera buffa (Monteverdi, Rossini, *Falstaff* di Verdi) più nettamente disegnato, ispirato dalla musica stessa; poi però anche questa tradizione, per la verità, viene rifiutata e, alla fine, tutte. Il tralasciare, eliminare, cancellare fino al confine della rinuncia totale è dunque del tutto chiaro. D'altra parte, nel caso delle caratteristiche positive, inserisce intanto una voglia a mala pena arginabile di eccedere, di esagerare, di eccitare



eccessivamente – qui nel pericolosamente bizzarro, assolutamente esagerato, completamente folle – i cui risultati minacciano di capovolgarsi non solo secondo la regola comune, ma anche secondo quella musicale degli estremi che trapassano nel loro contrario. L'immediatezza desiderata, ad esempio, perde tanto più i suoi percepibili contorni quanto più fortemente progrediscono la sua generalizzazione e la sua elevatezza, quanto più tende ad includere tutto, e minaccia di capovolgarsi in una non-immediatezza uniforme.

Ligeti ha già fatto con simili risultati di inversione esperienze personali che lo hanno portato al suo decisivo rinnovamento compositivo: reagendo criticamente all'indifferenza verso le strutture intervallari implicite nella musica seriale, fu indotto ad addensare ulteriormente quelle strutture, raggiungendo una nuova qualità sonora che però manteneva quell'indeterminatezza e la potenziava (*Apparitions*). Similmente ha saturato il cromatismo fino ad un timbro da *cluster* (*Atmosphères*), la ritmica contrappuntistica fino a un 'timbro del movimento' («Kyrie» del *Requiem*) o la progressione armonica fino ad effetti di profondità spaziale (*Lontano*). Il procedimento è sempre il medesimo e consiste in una specie di super-precisazione nel campo della fonte di errori criticamente diagnosticata che si risolve improvvisamente in una cancellazione o in un occultamento. Il dettaglio amorosamente curato è sommerso per così dire a favore di una nuova qualità che si colloca ad un gradino superiore. E questo processo si svolge in modo diametralmente opposto a partire dalla riconquista progressiva e graduale di forme maggiormente caratterizzate: dietro le cortine di nebbia che si alzano, gli elementi riconquistati sono resi primitivi per amore della loro intelligibilità, ma nello stesso tempo talmente moltiplicati e intrecciati, che possono anche estendersi, se non in nuova nebbia, perlomeno in aura e foschia.

Applicando lo stesso ragionamento all'Opera che nel pieno di questa fase di recupero ha ricevuto un contributo dalla sua collocazione cronologica e dal suo orientamento tendenziale, ci accorgiamo che essa, grazie all'esagerazione della sua teatralità, alla comprensibilità degli elementi della trama resi evidenti e sfaccettati, giunge in fin dei conti alla stessa ambiguità e possibilità, liberamente interpretabile, di avere esiti diversi che, più coscientemente e intenzionalmente per quanto concerneva i mezzi, già era presente nelle *Aventures*. Alla ricerca di un argomento adatto che potesse corrispondere alle sue pretese e aspettative già astrattamente espresse, Ligeti aveva pensato che nella sua opera dovesse trattarsi «di un 'Giudizio Universale' tragicomico, tremendo all'eccesso eppure non realmente pericoloso. Avevo già composto qualcosa di simile, nel 1964, nel "Dies irae" del *Requiem*: l'eliminazione della paura per mezzo dello straniamento». Ora, verso la fine del 1972, quando Ligeti si consultò con la prevista



*équipe* organizzativa per la rappresentazione di Stoccolma, la scenografa «Aliute Meczies si ricordò ad un tratto che un lavoro teatrale simile c'era già e allora portò *La Balade du Grand Macabre* di Ghelderode. Questo lavoro sembrava fatto apposta per le mie idee musicali e drammatiche: una fine del mondo che poi in realtà non ha affatto luogo; la morte come eroe, che però forse è solo un piccolo buffone; il mondo dell'immaginaria "Bruegellandia", distrutto e ciononostante fortunatamente prospero, ubriaco e dissoluto». C'era voluto molto tempo prima che al posto di «Kylwiria», la terra dei sogni infantili ad occhi aperti di Ligeti, venisse ora la «Bruegellandia», altrettanto fittizia e viva soltanto nella fantasia, che però almeno geograficamente sarebbe da cercare nel Brabante e che trae origine nella sua varietà di colori grezzamente sensuale direttamente nel mondo pittorico di Pieter Bruegel.

Michael Meschke, regista e direttore del Teatro di marionette di Stoccolma, si incaricò della trasformazione del testo di teatro parlato di Michel de Ghelderode (1898-1962), il drammaturgo fiammingo di cui Ligeti dice che è «a torto troppo poco conosciuto al di fuori dell'ambiente culturale franco-belga». Egli cercò di ottenere una dizione stringata, molto plastica secondo il modello di Alfred Jarry, come Ligeti – affascinato dal teatro dell'assurdo – aveva desiderato. Ma il musicista stesso curò poi l'ultima trasformazione, poiché nel comporre aveva notato che «a causa della particolarità della musica aveva bisogno di versi e rime, e precisamente molto goffe, alla maniera di Friederike Kempner e Julie Schrader, poi anche di un latino scorretto e di citazioni sbagliate dall'Apocalisse». Già qui, nella stesura definitiva del testo, che risultava in fondo parallela alla musica e benissimo accordata alle sue proprie esigenze, si mostra quel concetto base di scontro permanente tra parola stentata e composizione fortemente artificiosa, tra citazioni improprie del testo e modelli formali musicali apparentemente esatti, cioè tradizionali, che però venivano poi nuovamente piegati con la strumentazione, la dinamica o altro, fino alla deformazione. La vecchia dialettica di Ligeti di precisare e sfumare, di arte avida di dettagli e anti-arte rozzamente irregolare – preferibilmente in due strati paralleli e coordinati – cerca di nuovo i suoi appropriati punti di partenza. E – relativamente alla trama – la stessa volontà crea problemi per un'ambiguità che solo in maniera incerta concorda con il finale tracciato da Ghelderode. Ligeti vuole il rituale della danza macabra inteso seriamente con la paura reale della catastrofe imminente e nel contempo l'allegria gazzarra da teatro popolare con effetti di comicità grossolana. Ma se «nella fine del mondo, che scoppia come una bolla di sapone, non muore nessun altro all'infuori del Grand Macabre; e se lui era davvero la morte, allora ne consegue che si schiude la vita eterna: dunque si è veramen-



te in cielo e c'è stata la fine del mondo». Se era però solo un illusionista, allora tutta «Bruegellandia» si è solo immaginata (senza ragione) il suo terrore dell'Ultimo giorno e la storia non sarebbe stata nient'altro che un grande imbroglio.

Questo finale farsesco, che per così dire gioca due volte con l'illusione del teatro, è quello di Ghelderode. Era però inadatto al progetto di Ligeti. «Mi decisi per una modifica della versione di Ghelderode: rimane in sospeso se il Grand Macabre sia la morte o un piccolo illusionista, sia pure trasfigurato e accresciuto nell'Eroico dalla coscienza della propria missione; e la trama viene fatta terminare con una specie di Trionfo dell'Eros: la morte e il misteriosissimo futuro per noi sono lo stesso, c'è solo il 'qui e adesso'». Questa è in primo luogo una professione di fede verso il momento vissuto – in un certo senso un'allegoria della forza dell'essere della musica, che è veramente esistente nella sua forma sonora anche solo nell'attimo fuggente del presente. Ed è un bell'esempio aggiuntivo che questo messaggio sia annunciato da Armando e Miranda, la coppia di innamorati che – nella camera sepolcrale abbandonata di Nekrotzar, il Grand Macabre – per via della passione travolgente non si è neppure accorta della fine del mondo. Ma ad un più attento esame, il finale adattato a suo uso da Ligeti si rivela un gioco doppiamente incrociato di concedere e togliere: il reale confronto con la morte, con lo spegnersi di tutta la vita viene risolto in una brutta visione, da cui si viene di nuovo allegramente a galla dopo che si è dileguata; la selvaggia sfrenatezza, l'orgiastica del bere e del mangiare della «Bruegellandia», da cui lo stesso Nekrotzar viene talmente contagiato che la sua proclamazione della fine del mondo si perde nel bere; devono essere però anche una danza sul vulcano e nessuno dunque dovrebbe riaversi così in fretta da una presa di coscienza allarmante nella sua pericolosità. La contraddizione è ineliminabile. Rimane, lasciato libero, appena toccato da tutti gli avvenimenti, un punto centrale dai molti significati – come un asse che, qualunque cosa giri intorno a lui, poggia incrollabile sui suoi supporti. Così si srotola in tondo anche il piccolo teatro del mondo di Ghelderode e di Ligeti, ricco di personaggi e di immagini nelle sue orbite contorte, e alla fine tutto resta proprio come prima, come se nulla fosse accaduto. Né lo spavento nelle gambe che tremano, né la gioia per averla scampata bella sono autentici; il tutto era una bella immagine disegnata nell'aria con un grazioso ghirigoro.

Questo equilibrio reciprocamente eliso prosegue nella musica. La sua accresciuta concretezza o chiarezza – nei confronti di *Aventures* – viene invasa, disgregata, ostacolata da un continuo straniamento tanto da scivolare alla fine in una sfera di asemanticità e da restare equivalente a quell'indeterminatezza di senso, come era stato in



*Aventures* con mezzi del tutto diversi, per così dire, partendo dall'altro versante. In questo gioco con l'improprietà, però, Ligeti – e di ciò occorre rendersi conto – resta coerente in modo inimitabile. O fedele a se stesso nel suo modo di pensare ed agire musicalmente. La rozzezza, l'intensità dei colori o, se questo non suona troppo gastronomico, la forza degli aromi dei mezzi impiegati sono cresciute, ma, dall'altro lato e in un'altra dimensione, anche la ricchezza di idee nel mobilitare valori opposti equilibrantisi. E questo atteggiamento alterno che scorre obliquo o di traverso tra *partner* disuguali accresce non solo la tensione ma al tempo stesso l'allegria che è stata suscitata. E si deve ascoltare con molta attenzione per capire come egli bari in molti modi nello scambio tra effetto superficiale e sguardi su uno strato profondo straniato. Questo comincia già con i dodici *clacson* che intonano sgraziatamente un'*ouverture*, però nello stile di una toccata monteverdiana e nella struttura del canone cancrizzante. Del resto si tradisce da questo inizio ad alto volume – simile all'ansimare in tempo Agitato «molto violento, irrequieto» dei tre cantanti al principio delle *Aventures* – la disposizione temperamentale del tutto diversa di Ligeti, non appena si tratti di qualcosa di teatrale, di un presentarsi sulla scena. Nonostante l'immediata posizione di preminenza della musica tenda a sopprimere la differenza fra i generi, predomina qui il gesto del dar di piglio, del balzare nel bel mezzo della situazione – contrariamente alla maggior parte delle composizioni non sceniche, che cominciano piano, con prudenza, come da lontano o alla soglia più bassa dell'udibilità. Però nel caso dell'opera – anche in quello dell'indispensabile mimica delle *Aventures* – si presuppone proprio la visibilità; lo spazio dello sviluppo musicale non si deve dischiudere gradualmente, ma esiste già a priori.

E con ciò per l'appunto si può operare su più piani. Poiché la coppia di innamorati Armando/Miranda deve essere veramente un abisso di insaziabilità erotica, le vengono in primo luogo 'erroneamente' assegnate due voci femminili; ciò rende possibile *naïveté* e bel canto e consente tuttavia all'orchestra un grado di chiarezza che a causa dello straniamento protettivo non diventa mai sgradevole. Al contrario durante la scena di goffo erotismo triviale tra Nekrotzar e la bica e selvatica megera Mescalina risuona in orchestra una graziosa *bourrée* barocchizzante. Oppure la grande bevuta decisiva non viene accompagnata con suoni pastosamente straripanti ma piuttosto tenuta sotto controllo con un sobrio automatismo di «Salute!» vicendevoli e nello stesso tempo trasferita alla sua dinamica di svolgimento meccanica (cioè, se vogliamo, non più controllabile). Se poi Nekrotzar soffre per turbamenti della coscienza dovuti all'alcool, appare nuovamente la *bourrée* come in un rebus deformato per una reciproca sovrapposizione di differenti velocità – simbolo della decoor-



dinazione dei processi percettivi come ricordo spezzato dell'esperienza con Mescalina insieme all'accento dei resti «spostati nel tempo» di una vita precedente forse comune. Infine il paesaggio musicale di *Le Grand Macabre* si popola ancora di una grande quantità di accenni di tutt'altro genere: citazioni, mezze citazioni, echi di Monteverdi, Rameau, Schubert, della scena del Commendatore di Mozart o del «Can-can» dell'*Orfeo* di Offenbach, del *Falstaff* di Verdi o della coloratura brillante di Rossini (nel caso del Capo della polizia che canta da soprano). «Qui ho lavorato di proposito nel senso della pop-art: come gli oggetti nella pop-art, così qui le citazioni musicali, oggetti musicali, diventano elementi di una grande forma; e con ciò perdono il loro carattere di citazione». Anche forme come la Passacaglia o il Canone a specchio, il Duetto e il Rondò sono ironici elementi scenici mobili, spesso altamente ambigui nel loro significato teatrale. La Passacaglia finale, nel suo carattere di *ostinato* che di per sé si può portare avanti all'infinito, significa da un lato: «Non abbiamo paura della morte e viviamo il più a lungo e più allegramente possibile». Anche l'armonia consonante stranamente sfasata di questa Passacaglia pone il suo interrogativo davanti a un continuare a vivere armonizzato in tal senso, privo – e sia pure solo grazie a questo gioco ambiguo – di un'accresciuta saggezza. «Qui ho scritto una musica totalmente consonante. È fatta solo di seste maggiori e minori; sono però messe insieme in modo così pazzo che non hanno nulla a che vedere con la tonalità. E questa musica curiosamente consonante da qualche parte è molto seria. Una vita del tutto senza paura, una vita solo di piacere, in fin dei conti è profondamente triste».

(Traduzione di Corrado Rollin).



Wolfgang Schreiber

*Ogni pezzo un microcosmo.  
Sul rapporto tra generi musicali, forma  
e moduli stilistici in Ligeti*

«Per quanto io voglia continuamente fare qualcosa di nuovo, credo tuttavia di essere rimasto sempre lo stesso come risulta evidente dall'ascolto della mia musica». Se queste parole di Ligeti sono nel vero, allora la sua intera produzione musicale nei tre decenni dal suo trasferimento in occidente (1956) non sarebbe nient'altro che la testimonianza e il dispiegamento di un'unica grande metamorfosi. E le singole composizioni, le tappe di questa metamorfosi, non dovrebbero essere considerate tanto come opere in sé concluse, nettamente separate l'una dall'altra, autonome, quanto come espressioni di una consapevole volontà artistica che si sviluppa continuamente e si differenzia permeando di sé ogni cosa con molteplici sfumature e connessioni. Per usare le parole di Goethe «geprägte Form, die lebend sich entwickelt» (forma plasmata che si sviluppa vivendo).

Tocchiamo così il problema dei 'generi musicali', frutto del consolidamento dei linguaggi formali della musica classico-romantica in norme canoniche tradizionali. Il termine 'genere musicale' indica qui soprattutto la destinazione di una composizione per voci o strumenti (ad es. cantata, sonata), l'organico e il numero delle voci (quartetto d'archi), la struttura formale (fuga), il testo (messa), la funzione (preludio) o il luogo di esecuzione (sonata da chiesa) di una composizione musicale. Anche la produzione di Ligeti potrebbe essere naturalmente interrogata sulla base dell'influsso determinante di tali criteri di classificazione. Tuttavia quest'analisi avrebbe certamente poco successo perché la categoria di 'genere musicale' nel senso della morfologia tradizionale, per quanto concerne la musica di Ligeti, non colpisce nel segno, non riesce cioè a far presa. Nella musica moderna dopo il 1945 il pensiero e la composizione secondo determinati 'generi' e forme musicali consolidate sono stati quasi del tutto abbandonati. Gli aspetti formali hanno ceduto il posto completa-



mente a quelli strutturali. Non si può più nemmeno parlare di un rispetto degli schemi tradizionali di organico vocale e organico strumentale: il compositore sceglie le sue fonti sonore in base a regole proprie, stabilite di volta in volta a seconda dell'opera; oppure si orienta in base alle possibilità del destinatario prescelto o del committente.

Non nascono più opere che si inseriscono in una tradizione, ma soltanto singoli pezzi isolati. Una certa eccezione è rappresentata forse dal quartetto per archi, un 'genere' che ha ormai 200 anni e che gode di un particolare favore anche tra i compositori di avanguardia.

György Ligeti ha scritto musica per quasi tutte le formazioni tradizionali: composizioni per grande orchestra, per orchestra da camera, concerti solistici, quartetti per archi, musiche corali, opere solistiche (soprattutto per strumenti a tastiera), opere teatrali. Tuttavia non si può schematizzare la sua produzione in base alle caratteristiche dei generi, né riassumerla in gruppi formali. È consigliabile invece seguire un altro procedimento: la prospettiva strutturale, in base ai caratteri espressivi e alla tipologia delle composizioni. Ciò non tanto in riferimento alla singola opera, ma in relazione all'opera complessiva e alle sue parti viste nella loro unità storico-sistematica. Ligeti ha incoraggiato e motivato espressamente tale idea in una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1965 (il tema del congresso tenutosi nell'ambito dei «Ventesimi corsi estivi internazionali di musica moderna» era «La forma nella musica moderna»). Egli ha scritto: «Panorama retrospettivo significa storia. L'aspetto storico però non si riferisce soltanto alla forma della singola opera musicale, ma, ben al di là di essa, ai nessi formali che collegano le singole opere. La funzione delle parti di un'opera non è affatto spiegabile a partire dalle relazioni musicali interne ad essa: le caratteristiche dei singoli momenti e le loro reciproche relazioni hanno un senso solo in rapporto alle caratteristiche più generali e ai legami che emergono dalla totalità delle opere di un certo ambito stilistico oppure di una tradizione».

Nella produzione di Ligeti sino ad oggi si possono distinguere tre ambiti stilistici che solo raramente sembrano nettamente delimitati, mentre più spesso si intrecciano tra loro. A prescindere dall'opera giovanile, influenzata soprattutto da Béla Bartók e culminante nel primo Quartetto per archi del 1953-54, emergono, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, i seguenti raggruppamenti stilistici:

1. Musica di tipo 'continuo'; sottilissima micropolifonia; musica a carattere reticolare; composizione a diversi piani sonori con superficie sonora apparentemente statica (tra il 1957 e il 1961).

2. Opere con spiccato 'carattere di evento'; composizioni gestuali, per lo più estatico-espressive; musiche con un immaginario ca-



rattere di linguaggio e di azione (tra il 1962 e il 1970).

3. Opere con una polifonia più trasparente, più chiaramente disegnata, più 'sottile'; slittamenti armonici, tenui microintervalli, musica dai contorni più sfumati, anche musica timbrica; progressivo recupero dell'elemento melodico (tra il 1971 e il 1976).

Queste tre tipologie compositivo-stilistiche sono predominanti nelle opere di Ligeti ed in talune opere si sovrappongono. Solo in alcune partiture questi moduli sembrano allo stato puro, espressi con chiarezza, realizzati in modo quasi esemplare: in *Atmosphères* per quanto riguarda il primo tipo, *Aventures* il secondo e *Melodien* il terzo. La maggior parte delle opere di Ligeti mescola questa triplice tipologia servendosi di contrasti nella successione dei tempi e di una molteplicità di coloriti strutturali e formali. Caratteristiche simili a quelle di un modulo stilistico acquista inoltre un tratto ritmico-dinamico che, utilizzando un'indicazione del secondo Quartetto per archi (terzo tempo), potremmo definire «come un meccanismo di precisione». Gli potremmo affiancare il pezzo per clavicembalo *Continuum* e il *Poème Symphonique* per 100 metronomi. E infine gli sviluppi più recenti portano il compositore in una direzione che egli stesso definisce «una sorta di diatonismo non diatonico», verificabile all'incirca a partire dall'opera *Le Grand Macabre*, e cioè dalla seconda metà degli anni Settanta. L'esempio principale di questa fase è il *Trio* per corno in quattro tempi del 1982, nel quale ha trovato la sua formulazione sin'ora più chiara il desiderio di Ligeti di comporre «in modo decisamente più melodico». La sua autodefinizione, nel contesto così azzeccata, di 'conservatore' potrebbe contenere una buona parte di autoironia in rapporto all'attuale situazione di composizione neosoggettiva.

Nella conferenza tenuta a Darmstadt nel 1965 György Ligeti ha preso posizione di fronte al problema della dissoluzione di forme e generi consolidati e, nello stesso tempo, ha avanzato la richiesta di nuovi criteri di sistematizzazione. «Non esiste un elemento che da solo ci guidi e ci indichi il cammino», ha detto allora in modo lapidario. Ciò che invece si trova, e non soltanto nelle sue composizioni, sono «diversi moduli strutturali e di movimento, diverse possibili distribuzioni dell'elemento sonoro, oggetti sonori, piani sonori, tessiture sonore, figure contrastanti e mediatrici, elementi frammentari e unificanti, agenti costruttivi e dissolutori, ed altre cose simili...». Questi moduli compositivi egli li chiama «i momenti funzionali della forma».

È interessante notare, ed anche sintomatico per la sensibilità linguistica e la acutezza di pensiero di Ligeti, che parecchi titoli delle sue opere colgano esattamente il carattere strutturale ed espressivo di ogni composizione. Le tendenze formali e strutturali di un'opera in



tal modo non solo vengono definite in un unico concetto o in una metafora poetica, ma, per così dire, rivolte verso l'esterno come un segnale: titolo e programma dell'opera diventano tutt'uno, simbolo concettuale dell'idea costruttiva di una musica che nessun musicista oggi sa, quanto Ligeti, celare come dietro una maschera e nello stesso tempo formulare in modo così pregnante. «I titoli», ha detto Adorno, «sono il microcosmo dell'opera», così come lo sono *Lontano*, *Clocks and Clouds*, *Atmosphères*, *Melodien*, *Ramifications*, *Continuum*...

(Traduzione di Luisa Mennuti e Riccardo Morello).



Monika Lichtenfeld

*Da «Le Grand Macabre» alla «Tempesta».  
Con un saggio sulle «Hölderlin-Phantasien»*

Mi si permetta, come Ligeti ci ha insegnato spesso nelle sue composizioni, di parlare con accenti e stili diversi. In primo luogo un breve, sommario compendio di ciò che, semplificando grossolanamente, si potrebbe definire la tarda produzione di Ligeti, le tappe del suo lavoro a partire dall'opera *Le Grand Macabre*. A questo scarno e affrettato panorama storiografico segue un saggio che si sofferma con maggiore completezza sulle *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*, esaminate con attenzione come composizione esemplare, non solo in quanto presenta accentuati caratteri da opera tarda ma anche perché qui si riuniscono e si intrecciano alcune linee estetiche che sembrano essere significative in generale per tutta l'attività compositiva di Ligeti. Dopo la prima, nel 1978 a Stoccolma, dell'opera *Le Grand Macabre* cui seguirono subito altre rappresentazioni ad Amburgo, Saarbrücken, Bologna e più tardi anche Norimberga, Parigi e Londra, l'attività compositiva di Ligeti sembrava essere giunta ad un punto morto. Ai due pezzi per cembalo del 1978 *Hungarian Rock* e *Passacaglia ungherese*, ingegnosi *pastiches* di modelli barocchi, musica popolare ungherese e intonazioni rock e jazz, lo stesso compositore non ha attribuito più del valore di una nota a pie' di pagina. Sono stati schizzati e poi nuovamente accantonati gli appunti di un concerto per pianoforte progettato molto tempo prima e il progetto di una seconda opera si è perso per il momento nella vana ricerca di un soggetto e di un librettista adatti. Ligeti stesso ha parlato in questa situazione di una crisi temporanea di creatività: «Non è una crisi personale, piuttosto penso sia la crisi di tutta la generazione a cui appartengo, quella che nella seconda metà degli anni Cinquanta a Darmstadt, Colonia o in qualsiasi altro posto ha sviluppato qualcosa di nuovo e di originale. A poco a poco si presenta per noi il pericolo dell'accademismo. Personalmente, essendo un antiaccademico, io



vorrei combattere in me questo pericolo, ossia non vorrei continuare a comporre secondo i vecchi *clichés* dell'avanguardia, ma nemmeno ricadere in un ritorno ai vecchi stili. Io cerco, proprio negli ultimi anni, di trovare anzitutto una risposta per me, una musica che non sia una rimasticatura del passato, neppure del passato dell'avanguardia»<sup>1</sup>.

Diviso tra le novità ormai invecchiate di una musica che progredisce sperimentalmente e le vecchie correnti, ritornate moderne, di una musica orientata in senso tradizionale, apertamente neotonale e neo-romantica, Ligeti ha scelto anzitutto il silenzio e la riflessione per far luce dentro di sé. Un ruolo importante l'ha svolto chiaramente il confronto con i rappresentanti della nuova generazione di compositori, parecchi dei quali sono stati preparati e formati dal 1973 nella sua classe alla Hochschule für Musik di Amburgo.

Il pensiero musicale di Ligeti negli ultimi anni non è certo rimasto scevro da influssi nel quotidiano confronto con le loro idee e le loro composizioni. Posto di fronte alla scelta tra continuare a comporre come epigono di se stesso – utilizzando le tecniche del *cluster*, della micropolifonia, delle strutture reticolari e a griglia – oppure ricadere nei *revivals* alla moda, egli ha cercato di intraprendere una terza via che rimane debitrice alle numerose tradizioni della storia della musica e insieme alla propria opera.

Il suo *Trio* per violino, corno e pianoforte del 1982 mostra come possa prender forma un tipo di composizione che, pur avendo parecchi riferimenti al passato, non è storicistica. Il *Trio* è un omaggio a Brahms per quanto concerne l'organico, ma si avvicina piuttosto all'ultimo Beethoven nella costruzione e nell'espressione. Quattro movimenti, sviluppati tutti da un unico nucleo melodico-armonico – una variante sghemba delle quinte del corno – giocano con complesse trasformazioni di moduli linguistici vetusti e insieme estremamente personali. Così ad esempio il secondo movimento ha l'andamento di una danza molto veloce, polimetrica, che sotto intricate strutture reticolari lascia intravedere ogni sorta di remoti ambiti associativi: pianismo jazzistico, duine schumanniane, musiche popolari immaginarie collocabili a piacere tra Balcani, Africa e Caraibi. E il finale indicato come «Lamento», il pezzo chiave di tutta la composizione, si sviluppa come Passacaglia sull'infrastruttura di un modello di accordi in 5 battute. Riferimenti alla tradizione cromatica di Liszt e Bartók, ma anche a certe forme di folklore magiaro, di lamento, si articolano in linee melodiche che discendono gradatamente, quasi piangendo, che si avvinghiano sempre più strettamente in un drammatico crescendo alla struttura di base, ricoprendola del tutto e lasciandola alla fine dissolvere completamente.

Mentre nei primi dieci anni della sua esistenza in Occidente Ligeti



aveva tenuto rigorosamente sottochiave le composizioni giovanili del periodo ungherese, a partire dal 1968 ha cominciato a pubblicare e a far eseguire isolatamente lavori precedenti, ad esempio il primo Quartetto per archi *Métamorphoses nocturnes* e le *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* del 1953, inoltre alcune danze, pezzi per pianoforte e soprattutto pezzi per coro a cappella che costituiscono la parte più consistente di questa produzione giovanile. Un riflesso di questo recupero via via più intenso della propria storia precedente si manifesta, ancora più chiaramente che nei pezzi per cembalo e nel trio per corno, nelle composizioni corali dell'ultimo periodo. Un concerto celebrativo che il Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda ha organizzato nel maggio 1983 per i sessanta anni di Ligeti ha fornito un sorprendente panorama di questi ampi legami, mettendo a confronto cori a cappella del maestro ventitreenne e sessantenne.

*Magány* (Solitudine), su una poesia del «poeta realista» ungherese Sándor Weöres, composta nel novembre 1946, ancora durante il periodo degli studi di Ligeti a Budapest, intreccia tratti dell'arte madrigalistica rinascimentale italiana e della parafrasi bartókiana del canto popolare, in un'atmosfera vocale di grande spessore ed espressività. E come qui la prospettiva si proietta su futuri mondi della vicenda compositiva di Ligeti, nello stile così chiaramente conciso e sottilmente senile dei *Magyar Etüdök* (Studi magiari) del 1983, nuovamente su testi di Weöres, si delinea un carattere incontrovertibilmente retrospettivo, quasi nostalgico, un rivolgersi all'ispirazione linguistico-musicale degli anni giovanili, essenziali dal punto di vista formativo. Ai due *Magyar Etüdök* eseguiti per la prima volta a Stoccarda si sono aggiunte nel frattempo parecchie di queste miniature da cui dovrà essere ricavato un intero ciclo. Un altro ciclo corale – appunto quelle tre *Hölderlin-Phantasien* di cui tratta il saggio che segue – è stato eseguito nel settembre 1983 dal coro della radio svedese e anche quest'opera è da considerarsi un omaggio alla tradizione magiara del coro a cappella – tradizione come sempre spezzata, filtrata e prospetticamente spostata – anche se legata a modelli della produzione più tarda di Ligeti, ad esempio *Lux aeterna* del 1961. Attualmente l'attenzione di Ligeti si orienta sulla seconda opera lirica destinata all'Inghilterra, un'opera tratta dalla *Tempesta* di Shakespeare, il cui libretto viene preparato per il compositore dallo scrittore Geoffrey Skelton.

«L'originale shakespeariano non viene minimamente mutato nel contenuto, solo notevolmente abbreviato e concentrato. Non ho in mente un'opera in senso tradizionale, piuttosto una specie di spettacolo magico [...] una musica che fluisce magicamente, che sgorga direttamente dal mondo incantato di Prospero e Ariel. E devo aggiungere questo: ora ho 60 anni e credo di non avere un cattivo



rapporto con la vecchiaia, non voglio essere più giovane, mi sento ormai molto bene così, ma la rassegnazione di Prospero si comincia a capire a poco a poco solo a 60 anni»<sup>2</sup>.

E difficile dare un'importanza secondaria alla questione delle caratteristiche estetiche di una musica che trova la propria realizzazione e valutazione nel contatto col pubblico. L'affermazione di Schoenberg, secondo la quale l'opera d'arte viene giudicata unilateralmente in base a «com'è fatta», anziché riconoscendo «ciò che è», ha ancora sempre una sua validità. Anche nel caso di Ligeti vale ancora questo difetto di conoscenza, per quanto ogni esperienza spontanea, e in particolare della sua musica, insegni che le tecniche servono alla produzione di contenuti. Pura e semplice affermazione estetica questa se tali contenuti non vengono definiti realmente, e se non è possibile stabilire quali rapporti sussistono in generale o nei casi specifici tra la possibile 'verità' dell'opera d'arte e le intenzioni soggettive del compositore. Ligeti stesso, per quanto volentieri possa fornire informazioni sui suoi lavori, non apre certo la strada a tali interpretazioni.

La sua loquacità spesso si arresta proprio là dove ci si potrebbe augurare un pizzico in più di interpretazione individuale. Il timore di qualsiasi limitativa oggettivazione di ciò che, secondo lui, dovrebbe rimanere aperto, mutevole, tutt'al più accessibile alla metafora poetica, ha naturalmente delle motivazioni che egli condivide con molti compositori e che perpetuano un tabù estetico profondamente radicato nella storia. I tabù però possono essere infranti e particolarmente quando un'opera si apre e permette di gettare uno sguardo dentro di sé per un'analisi approfondita e indagatrice.

Le *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* per coro misto a cappella a 16 voci del 1982 sono un'opera di questo genere. Rispetto a composizioni vocali precedenti o anche recentissime si tratta di un'opera di dichiarata confessione personale, su testi che non provengono, come accade altre volte in Ligeti, dalla sfera sacra oppure che trattano elementi oggettivi e affettivi in senso lato in forma sperimentale, ma che rivelano piuttosto un forte tratto riflessivo da grande lirica classica.

Sono documenti di un esame di coscienza in una fase critica dell'esistenza, ad una svolta decisiva della propria vita, che invitano alla ricapitolazione di esperienze, alla formulazione di voti, ad un bilancio e a uno sguardo in avanti.

Che Ligeti nei versi di Hölderlin voglia parlare anche di sé è dimostrato dall'accostamento dei componimenti poetici (di diversi periodi) in un trittico di grande compattezza interna e unitarietà tematica. A questa concentrazione contribuisce non da ultimo il radicale intervento sulla sostanza linguistica degli originali: tutto ciò



che appare o superflua fioritura retorica o allegoria materialmente troppo dettagliata viene eliminato. Ma questi testi per così dire scartati e che in effetti rischiano di compromettere la compiutezza poetica, sono stati messi da parte dall'autore probabilmente anche per il fatto che in essi è possibile rinvenire tracce di una confessione estetica, elementi cioè di quell'ermeneutica concretizzante che, proprio in questo luogo, egli non intendeva musicare così come erano. Tuttavia l'aver stampato nella partitura il testo completo di questi frammenti li propone all'attenzione, e quindi al sottile quesito, se e in che misura i versi rimasti al di qua della musica, per quanto siano sfuggiti alla composizione, non rivelino una riflessione sulla musica stessa, che racchiude nel nucleo poetico tracce del programma estetico compositivo.

1. Nella poesia *Hälfte des Lebens* (Metà della vita), posta da Ligeti all'inizio del ciclo, l'io lirico monologa sul passato e sul futuro, temendo l'uno e trasfigurando l'altro. Era estate, la stagione dei fiori rigogliosi e dei ricchi raccolti. L'immagine della gioia è rappresentata da «holde Schwäne» (soavi cigni): «... trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser» (... ebbri di baci / tuffate il capo / nella sacra sobrietà dell'acqua)<sup>3</sup>. Si tratta di una metafora della creazione, simbolo di una piena forza creativa. Sin dall'antichità, nella mitologia indiana e greca, il cigno è un tramite tra il sacro e il terreno, un'incarnazione della procreazione e della forza generatrice. E l'ebbra immersione del capo nelle acque «heilignüchtern» non è forse un meraviglioso simbolo dell'atto creativo – una immagine dell'arte in cui purezza e profonda commozione derivano dalla fusione di sacra (heilig) ispirazione mitico-irrazionale e fredda (nüchtern) razionalità rigorosamente perseguita?

Tale immagine potrebbe aver influenzato la complessiva concezione artistica di Ligeti, mentre vi si manifesta anche come qualità concreta immediata, se si pensa che egli ha tematizzato l'atto dell'incontro col mondo dei suoni come un momento particolarmente consacrato, come un istante di magica metamorfosi. Gli inizi della sua musica ci seducono e ci conducono nella sfera degli spazi immaginari. Quasi sempre essa sgorga misteriosamente dal silenzio, avvicinandosi da lontano, come qualcosa di estraneo che deve diventarci familiare. Nessun'opera che non fosse così trattenuta comincerebbe in modo impercettibile, come qualcosa che sgorga dal nulla. La voluta rappresentazione del divenire musicale, il lento, progressivo crescere delle figure da elementi ora statici ora dinamici, ora immediatamente evidenti ora invece celati dietro alle apparenze, è una genuina eredità romantica e quindi – se diamo il giusto valore al termine «romantico» e non l'accezione di «sentimentale» – parte di



una critica immanente alle enfatiche affermazioni e alle pretese di un'esistenza aproblematica e riposante in se stessa, a quel diritto di esistere insomma proprio dell'opera d'arte classica e un tempo comunemente accettato.

Certo Ligeti rimane pur sempre un antimoderno, in quanto, di fronte all'aperta distruzione dell'opera totalmente preordinata e costruita, tiene fede tanto alle tradizionali qualità formali quanto all'autarchia delle direttive creatrici. Tuttavia egli si rivela nello stesso tempo un antiromantico e addirittura un antitradizionalista che diffida di tutte le ricette sperimentate del divenire e trascorrere naturali, dello sviluppo organico impulsivo e volto a una meta precisa. Al loro posto Ligeti pone una serie di stati sonori, della cui qualità e disposizione decide l'autore, un fare ciò che è fattibile nella consapevolezza scettico-razionale delle sue possibilità attuali, frammentarie, fragili e incerte. Perciò l'inizio dei suoi pezzi non suscita l'impressione che ne possa conseguire necessariamente qualcosa di definito, ma sembra piuttosto costretto a una mancanza di forza, privo di una vera e propria capacità di proseguire. La forza della visione non si presenta come un evento dispotico, sembra piuttosto implorare con movenze stranamente leggere di poter venire alla luce e mostrarsi. Né mai in Ligeti gli eventi sonori portano a soluzioni definitive, ad una conclusione conclamata, ad un finale perfetto.

La sua musica non si conclude, trascorre, muore, si dissolve, ritorna nel nulla, oppure semplicemente si interrompe, come accade paradigmaticamente nel *Kammerkonzert*, dove si sottrae semplicemente sia al direttore d'orchestra che continua a dirigere, sia all'orecchio in ascolto. Sia essa un congedo ancora immerso nella dimensione del «sacro» oppure un «freddo» improvviso distacco dall'elemento sonoro, rimane la separazione da una alterità elementare, l'emergere dalla fluidità del mare per approdare alla saldezza della realtà terrena.

2. Il tardo frammento hölderliniano *Wenn aus der Ferne* (Se dal lontano) – che in Ligeti costituisce la parte centrale del ciclo – riveste il ricordo del passato arcadico di giorni migliori con un atto discorsivo, un'allocuzione familiare, un'immaginaria lettera rivolta ad un tu ipotetico. Bisognoso di comunicare, di esprimersi apertamente, di proiettarsi nel sogno oltre il proprio isolamento, di invocare il mondo remoto, l'io si desta dall'abbandono, dalla solitudine, dalla «traurige Dämmerung» (triste crepuscolo). E sogna l'Altro come un *alter ego* comprensivo e partecipe: «O du Teilhaber meiner Leiden!», o tu compagno dei miei dolori, solo e sofferente al pari di me. Qui sembra delinearsi nuovamente una situazione esemplare dell'esistenza artistica che riguarda anche Ligeti, cioè la situazione di un compositore che non vuole cambiare il mondo rivolgendosi ad esso, ma che



non vuole nemmeno rifiutarglisi o addirittura voltargli le spalle ferite. Egli vorrebbe soltanto dar voce nel modo più chiaro e tangibile, e con la massima precisione, a ciò che gli si fa incontro e a ciò che egli ha visto, in modo che questo possa arrivare al mondo e arricchire «i sentimenti e le aspirazioni umane». La distanza certo rimane grande, la certezza di essere veramente compreso minima, tuttavia la musica di Ligeti nutre speranze, diventa continuamente loquace per amore della comunicazione, senza dire ad altri cose scontate, essa cioè vuol essere un linguaggio significativo, con i mezzi affinati di una sottile seduzione piuttosto che con quelli talvolta costrittivi di uno shock aggressivo.

Questa eloquenza sviluppa il proprio vocabolario secondo regole che si sono liberate dai sistemi retorici gerarchici sviluppatisi nella lunga storia europea. Essa si libera dal peso dei progressi motivati, degli intrecci e delle metamorfosi della sostanza, delle trovate e dei trabocchetti armonici, delle unità metriche e delle misurazioni seriali, di tutte quelle scoperte dissociative della strategia compositiva in cui il soggettivismo teorico-sperimentale celebrava i suoi trionfi, mentre l'orecchio impazziva, minacciava di perdersi e spesso doveva riconoscere irrimediabilmente la propria sconfitta. Ligeti invece ha saputo riconquistare l'orecchio, riguadagnandone nuovamente l'attenzione, contrapponendo una soluzione unilateralmente «semplice» (pratico-empirica) alle enormi difficoltà speculativo-teoriche del comporre. La musica doveva essere finalmente e anzitutto suono, doveva «colmare» di suono tempo e spazio, doveva tornare alla propria natura e incarnarla.

Come in natura i fenomeni più elementari sono dovuti all'effetto di leggi complesse, la cui conoscenza e il cui impiego ne rende possibile il dominio, così Ligeti studia la natura dei suoni, organizza i loro rapporti interni e i loro movimenti in modo che possano essere conosciuti a fondo e sentiti interamente, nonostante essi rimangano in funzione di un tutto, di un complesso, di una forma esteriore che li comprende, che per parte sua si schiude all'ascolto in modo lapidario, immediatamente afferrabile. È una pienezza di universali quasi arcaici, mediante i quali il compositore anima la ricerca di contatti: non solo le famose superfici sonore statiche e insieme mosse, l'alchimia dei campi armonici o delle pulsioni poliritmiche, ma anche le più diverse formazioni con ostinati e sequenze, la polifonia di semplici figure musicali, la tecnica dei canoni, l'eterofonia salmodica o la suggestione dei pezzi apparentemente improvvisati e naturalmente, come particolarità, l'inesauribile immaginazione di affascinanti disegni ottici, di configurazioni spaziali, semplici trame percettive che servono a creare un canale di comunicazione per la mediazione di finissimi messaggi.



3. All'interno del frammento poetico che in Ligeti costituisce la parte centrale del ciclo, Hölderlin giunge a parlare in forma sparsa, sia pure per accenni e di sfuggita, dei famosi tre concetti fondamentali della concezione classica dell'arte e del mondo: il Bene, il Vero e il Bello. Per quanto egli non pensi in questi termini, tuttavia tali concetti gli sono presenti, egli li richiama alla mente come qualcosa di remoto, diverso, ormai estraneo che però un tempo era valido ed efficace. Essi si identificano con la sua nostalgia per l'amore, l'amicizia, la gioventù, la patria, la libertà, per tutto ciò di cui il presente, la sua situazione attuale, sembra volerlo privare. Domina la malinconia – ma «die Nahmen der seltenen Orte / Und alles Schöne hatt'er behalten, das / An seligen Gestaden, auch mir sehr werth / In heimatlichen Lande blühet / Oder verborgen, aus hoher Aussicht, / Allwo das Meer auch einer beschauen kann, / Doch keiner sein will...» (anche i nomi dei luoghi men noti / e tutto il bello egli aveva a mente / che sulle rive felici anche a me molto care / fiorisce nella nativa terra / oppure nascosto, che si scorge dall'alto / donde si domina anche il mare / ma nessuno ci vuole abitare). Forse è insidioso e probabilmente indimostrabile, se non addirittura sbagliato, voler costruire su questi versi affinità o addirittura parallelismi diretti col pensiero musicale di Ligeti. Ma sarà difficile negare alla musica stessa l'attributo della bellezza, se ci si abbandona ad essa in modo immediato, senza preconcetti filosofici. Però è arduo individuarla e renderla manifesta tanto nei particolari esteriori quanto facendo riferimento all'intera opera. La bellezza è legata qui all'atmosfera, aleggia intorno alla musica, penetra in essa, la attraversa facendola risplendere, la conduce per vie che la congiungono segretamente alla bellezza raggiante della musica del passato. Dal punto di vista soggettivo dell'interesse compositivo, la bellezza «appare» nello stesso tempo una categoria contemplativa, non certo centrale, ma una sorta di inconsapevole desiderio, uno sguardo nostalgico pieno di intesa, un enigma remoto e passato, magico e sfuggente.

Non sembrano esserci per Ligeti determinati luoghi musicali, uno specifico *topos* sonoro o una gestualità particolare, strutturata espressamente per l'esecuzione della musica. Si possono anche trovare dei «bei passaggi» in senso corrente – basti pensare ad esempio quel momento «trascendente» in *Ramifications* in cui il movimento di corrente, che si ramifica preludiando, improvvisamente si rovescia nel misterioso luccichio di una nota, il *mi bem.*<sup>4</sup>. Ma ancora più caratteristici appaiono taluni procedimenti e disposizioni di suono che permettono all'ascoltatore di approssimarsi al suo senso della bellezza, che gli concedono visioni estatiche, gli suggeriscono il ricordo di musiche amate o semplicemente favoriscono l'ascolto come godimento, insieme eccitante e appagante del proprio io. La



sensualità dei colori, la coerenza strutturale, il libero dispiegarsi del suono in una forma stabile ma non chiusa, lasciano tempo e spazio per abituarsi, per identificarsi, per comprendere chiaramente.

Bella è tanto la staticità ordinata dei processi sonori, quanto il loro fluttuante mutamento qualitativo o la loro avvincente regolarità – come quando in *Atmosphères*, le nubi di suoni diffusi si diradano, cominciano ad ardere, a scintillare per far trasparire infine lo splendore lucente del suono. Oltre al riferimento ai consueti modelli drammaturgici c'è l'apertura alla grande musica del passato su diversi piani compositivi, non ultimi quelli della patria magiara di Ligeti. Senza il desiderio profondamente radicato di farsi custode della bellezza nella sua totalità, certo mancherebbe alla sua produzione la spiritualità che le è propria.

4. Il fatto che Ligeti abbia scelto per la conclusione delle sue tre *Hölderlin-Phantasien* l'ode *Abendphantasie* (Fantasia serale) e che abbia musicato soltanto la seconda parte è sintomatico e corrisponde ai suoi principi estetici. Dopo che il mondo così «freddo» e inaccessibile del primo brano è stato contrapposto al sogno di un passato fiorente e appagato nel secondo, segue ora, nel terzo brano, la mediazione personale e ponderata. In luogo dell'amarezza o della protesta domina una conciliante affermazione di armonia interiore nell'imperturbabile distanza dalla realtà esterna. Ligeti ha realizzato tutto ciò nel suo ciclo proprio in base al modello classico di pensiero dialettico che ricava la sintesi dalla tesi e dall'antitesi – una sintesi che non è anche qui un'apoteosi trionfale. Egli offre anzi una conclusione sin troppo scettica, un salto quasi violento nella quiete. In essa rimane ciò che Hölderlin, nelle prime tre strofe, quelle non musicate da Ligeti, prospetta come insolubile, intricato, ma in fondo fecondo contrasto dell'artista col mondo: dell'uno l'impulso immediato, dell'altro il tendere sempre sofferto, la gioiosa e festante immediatezza di fronte alla solitudine, assorta e indagatrice, raccolta in un sentimento elegiaco culminante nella febbrile domanda «Warum schläft denn / Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?» (perché dunque a me solo / mai s'addorme nel petto l'assillo?). Sarebbe difficile trovare nella musica moderna una composizione che, al pari di quella di Ligeti, si ponga di fronte a tale dicotomia, che dia corpo nel suo divenire a questa contraddizione con tale chiarezza. Essa cerca di accostarsi alla bellezza, a ciò che è solido, che riposa in se stesso come visione ideale, con forme reali di instabile, mutevole mobilità, sia con cangianti valori coloristici o fasci di voci, sia col nervoso scintillio di microscopici motivi, con la minacciosa e crescente confusione di convulse masse sonore o addirittura con le vibrazioni estatiche, allucinate con cui persino il materiale più saldo può essere polverizzato. La musica di Ligeti è sempre *in fieri*, mute-



vole, in trasformazione, mai distesa, e forse tanto più avvincente là dove, trascinata in una frenetica rotazione – paragonabile all'effetto del disco dei colori –, si irrigidisce in uno statico fruscio.

Ogni suono fermo ha qualcosa di opprimente, di inquietante e minaccioso, qualcosa che si diparte da sé senza una meta precisa, senza percorrere le vie della tradizione oppure abbandonarsi al gioco stimolante del caso.

È difficile ricavare da questa musica un'indicazione storico-sociologica etichettabile come 'positiva' o 'negativa'. Essa sembra piuttosto presentare analogie con processi naturali che si influenzano e si contraddicono tra loro, con precise relazioni conflittuali e catastrofici risultati. Ma dal momento che non può esistere musica che non sia percorsa da un certo moto interiore, possiamo ricondurre questo momento di tristezza, di sommessa elegia, di visione malinconica così frequente in Ligeti, al fatto che il logoramento e la rinascita di queste forze naturali appaiono immutabili, amorali e, per i nostri parametri, insensati. Questo vale ugualmente per la natura dell'uomo, laddove essa non sviluppa più le proprie possibilità umane e non si lascia toccare dalla sensibilità. Forse a ciò si richiamano quegli episodi espressivi ricorrenti, in cui la musica di Ligeti deve diventare brutale, dove si annulla con rabbia, diventa «folle», si interrompe bruscamente e si precipita negli abissi, diventando una guizzante marionetta di se stessa, piantandosi nel petto il pugnale dell'autodistruzione. Tuttavia da quest'ultimo pericolo di solito la salva la bellezza.

5. A una siffatta tendenza rispondono ancora una volta le *Hölderlin-Phantasien*. Ancora più chiaramente di altre opere, esse riuniscono motivi estetici perché qui la musica viene «portata al concetto» e il concetto viene sviluppato da un punto di vista soggettivo e da un'esperienza spirituale personale. Stimolato dalle immagini linguistiche interiori del poeta, la musica procede sognando, portata dal canto verso visioni di beatitudine e di bellezza. Il suo opposto però non è il brutto materiale, ma la dilacerazione interiore, la disperazione abissale dell'io che non può più fermare quella bellezza. In tutti e tre i cori viene evocato l'istante di questo muto terrore, viene alterato l'equilibrio della musica e il lamento si concentra in un urlo. Nel primo coro la filigrana dei motivi si squarcia improvvisamente nella nuda interiezione di un dolente sentimento «Weh mir!». E in modo altrettanto repentino, con una formulazione quasi analoga, il suono lamentoso strappa il delicato intreccio del secondo coro. Nel coro finale sulle parole «Zu viel begehrt das Herz» il suono si scolora in un falsetto soffocato e viene represso con violenza come se dovesse morire.

Che cosa mai può motivare questi attimi dolorosi se non una vita e



un mondo che paiono ormai per sempre inconciliabili, lacerati, estranei l'un l'altro? Una vita che è stata appagata, un mondo che perde il suo significato. Quali sono in Hölderlin i termini della nostalgia? Pere, rose, cigni, baci, primavera, estate, giardini e usignoli, calore, gioventù, amore e luce, patria, libertà. E quali i simboli della paura? Crepuscolo, ombra e inverno, freddo rigido e pungente, oscurità, incommunicabilità e solitudine. Nella trasposizione musicale di questa dicotomia Ligeti si comporta in modo ambivalente. Da un lato egli evita diretti riferimenti affettivi o quell'immediatezza espressiva che sembra quasi riversare tutta la sua emozione per ogni parola. D'altro canto sceglie moduli rappresentativi del tutto diversificati per i due ambiti espressivi. L'evocazione dell'elemento positivo è caratterizzata preferibilmente da tessiture madrigalistiche, polifoniche, che scorrono lentamente, da progressive stratificazioni e ispessimenti delle voci, una cantabilità sospesa composta da micromotivi su brevi intervalli. Il campo dei messaggi negativi si articola invece in parti piuttosto brevi, aforistiche, declamate in modo violento o scandite omofonicamente.

Qui Ligeti si rivela un maestro della sfumatura simbolico-sonora. Non si lascia sfuggire né le corrispondenze musicali dell'antinomia notte-giorno, né l'evocazione del vento (in un'estesa sequenza), delle bandiere, delle mura, della rosa e del cielo serale ammantato di porpora. Dal momento che nella sua strutturazione sezione per sezione egli segue i versi e invece di una chiara esposizione della parola fa prevalere l'autonomia interpretativa dell'elemento musicale, egli fa sì che assaporando questi dettagli se ne avvantaggi la percezione immediata. E come questa possa poi diventare anche un fatto visivo, una sensazione sinestetica, è mostrato all'inizio del primo coro, dove, nei diversi strati di voci, si formano movimenti ondulatori che, dopo una prima lieve scossa, si organizzano nel tempo e nello spazio. Qui si realizza di nuovo l'idea di una musica che genera se stessa, suscitata dalla bacchetta magica dell'ispirazione, che sembra scaturire dal mitico regno dell'armonia delle sfere, al quale, dopo aver partecipato sotto varie forme all'esistenza terrena, alla fine torna a riconfluire.

(Traduzione di Luisa Mennuti e Riccardo Morello).

### *Note*

<sup>1</sup> Da un colloquio con M. Lichtenfeld, «Neue Zeitschrift für Musik», n. 142, 1981, p. 471.

<sup>2</sup> Ivi, n. 145, 1984, p. 11.

<sup>3</sup> Questa e le successive citazioni da Hölderlin in versione italiana sono tratte da Friedrich Hölderlin, *Poesie*, trad. it. Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi 1963 [N.d.T.].



Armando Gentilucci

*György Ligeti oggi*

L'importanza attuale di un compositore come György Ligeti, la sua presenza nel panorama musicale di oggi, deriva certamente dal valore e dalla pregnanza dei risultati, che fanno di lui, ormai, un 'classico' della musica nuova. Egli è, in tutti i sensi, un maestro.

Ma non vi è dubbio che (fermi restando i risultati estetici raggiunti, senza i quali non ci troveremmo a parlare così diffusamente di lui), nell'attuale interesse per Ligeti giocano anche ragioni di carattere storico: quelle stesse ragioni, conviene però precisare subito, che stanno a fondamento delle procedure compositive del musicista ungherese fin dalle opere degli anni Sessanta (*Atmosphères*, *Volumina*, *Requiem*, *Lontano*).

Intanto, per un suo sia pur breve ritardo nel frequentare da protagonista i corsi di Darmstadt e nell'immettersi conseguentemente nella sparuta pattuglia dei più radicali sperimentatori (cui appartenevano Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Pousseur e Maderna), György Ligeti, che pur componendo fin dagli anni giovanili si era fatto conoscere da principio più come critico che come compositore, diviene un autore di importanza decisiva proprio quando le sue opere maggiori sbocciano in coincidenza con l'affievolirsi di alcuni a priori sui quali l'avanguardia seriale e strutturalista aveva eretto il proprio apparato tecnico, concettuale, perfino *ideologico*: beninteso con differenze anche profonde di pensiero tra i musicisti, e si pensi solo alla critica interna di Nono (differenze certo non solo, come pure tutti o quasi abbiamo detto in anni passati, di natura 'politica').

Ma resta pur sicuro che, se si escludono lavori di proditoria invenzione gestuale, come le fantasiosissime, pungenti e fin paradossali *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, *pièces* di «teatro musicale da concerto» tra le più riuscite, in qualche modo collocabili ancora entro i binari dell'avanguardia provocatoriamente incline alla 'tra-



sgressione', già le musiche degli anni Sessanta di Ligeti, sempre dentro l'orizzonte della 'Nuova Musica', ne schivano però alcuni presupposti, o magari più semplicemente *tic*: la frammentazione puntillistica, a brevi ondate discontinue in miriadi di punti-suono, il materismo che accatastava i suoni organizzati con preminente interesse all'a-simmetrico negli svariati aspetti o (come si disse) parametri; la tendenziale vocazione centrifuga del cromatismo radicale; la volontaria perdita di 'profondità' acustica conseguente alla sottovalutazione (meglio, estraneità) della dimensione armonico-verticale; l'ostentata assenza di relazioni formali (non semplicemente 'schemi') con i prodotti della tradizione tonale e post-tonale; l'anestetizzazione del divenire ancorché non dialettico; l'abbandono al materiale, come era di moda dire negli anni di fuoco, talora per giustificare il caotico, l'informe, il non-finito; il casualismo aleatorio, l'indeterminazione linguistica e/o formale.

Ma è forse ormai tempo di scendere verso ciò che Ligeti è, piuttosto che soffermarsi su ciò che egli ha tenuto ai margini. Con l'avvertenza però di segnalare subito ancora uno iato, rispetto alle poetiche avanguardistiche: mentre per queste ultime l'oggetto musicale era la risultante di procedure che ambiscono essere 'incarnazioni fisiche dell'Idea', e quindi concrezioni del pensiero (positivo o negativo che fosse), *gesti culturali* prima ancora che trame musicali autonome, per Ligeti l'atto del comporre è rispecchiamento con il materiale sonoro e con l'intrinseca struttura espressiva, senza cilici, autoflagellazioni, senza annegare l'estetico nell'ideologico. Rischio, questo, che la nuova musica ha corso, paradossalmente, proprio quando ha preteso di negare la storicità (ogni storicità) del linguaggio musicale, giungendo a mimare perfino l'atto del comporre o del suonare quale mera provocazione, mera apparenza.

Già con opere quali *Atmosphères* e *Requiem*, lo spessore sonoro pieno e ricco di armoniche fa dileguare anche la semplice memoria del *puntillismo* e del divisionismo anni Cinquanta. Pure, in una cosa Ligeti è dentro all'avanguardia di quegli anni a pieno titolo; anzi, in due, ma la seconda deriva direttamente dalla prima: la struttura sonora per strati sovrapposti e intrecciati a costituire una sorta di fascinoso *continuum* (invenzione stilistica inconfondibilmente ligetiana, quasi un marchio per una consistente parte della sua produzione) nel quale ogni pulsazione metrico-accentuativa è pressoché assente, da un lato; la sospensione del *tempo* musicale intesa nel senso non tanto di 'durata' quale fenomeno percettivo-psicologico, quanto di traiettoria accrescitiva, dall'altro. L'accrescimento, l'interna tensione musicale, si scarica perciò interamente nella quantità e qualità degli spessori sonori, che assumono un ruolo singolarmente centrale.

Dicevo quantità e qualità degli spessori: è un aspetto che va



ricordato ancora, questo della qualità del tessuto musicale del compositore ungherese; così come le differenze, senza meno palmari, rispetto al Penderecki delle *fasce sonore*, insomma al primo Penderecki, ancora 'avanguardistico'. Quanto il polacco era sommario, seppure abile, nello stendere i suoi strati sonori tendenzialmente massivi, tanto Ligeti apparve un moderno fiammingo: i suoi densissimi canoni e artifici contrappuntistici si *tramutano* in suono arcano, in timbro. Ma soprattutto parve assai personale il modo di pensare la musica fuori dalla contrapposizione astratta, scolastica, di consonanza e dissonanza. I blocchi sonori cangianti sono regolati, come è noto, non soltanto dai meccanismi del contrappunto (un contrappunto non identificabile in imitazioni esplicite, *tematiche*, ma che solo la lente di ingrandimento rivela cogliendo i minuti particolari dell'arazzo), ma anche da un pensiero armonico. I pedali multipli, nel nostro autore, allontanarono risolutamente il rischio di una totale neutralizzazione armonica. Di qui la ritrovata *profondità acustica* che scaturisce dall'accamparsi di ampie superfici sonore nelle quali si evidenziano non solo spessori variabili, ma *polarità* acustiche, e perfino armonie storicamente definite il cui recupero (in termini puramente timbrico-acustici e non funzionali, ovviamente) ammette tranquillamente i rapporti d'ottava lasciandosi pertanto alle spalle, ormai come una memoria lontana, le strettoie neoscolastiche del dissonantismo radicale, le quaresime del suono agro e smunto, oppure aguzzo e brillante, nel quale la volatilità intercambiabile degli intervalli (ridotti quasi a entità statistica) perpetuava la storica fuga verso l'indeterminato, l'apparente, il *come se...*

Di fatto questa attenzione per un sottile gioco di polarità gravitazionali si incontra anche in molte opere di Luigi Nono, fin dai celebri cori, o nel *Canto sospeso*, ove la rigidità meccanica dei procedimenti seriali viene evitata proprio alla radice, sostituendo qualsivoglia schema di ingegneria costruttiva precostituita mediante la nozione di *processo* visto quale dispiegamento degli 'infiniti possibili' interni a campi sonori percorribili nelle più svariate direzioni, ma su perni intervallari e finanche altezze fisse stabilizzate perfino in un'unica *serie* e che perciò orientano l'ascolto connotandolo fortemente.

Ciò che in Nono è però sempre processo, percorso, esperienza in atto (e altrettanto si può dire, pur con tutte le marcatissime differenze tra un musicista e l'altro, per Stockhausen e per Berio), in Ligeti torna ad essere culto per l'oggetto sonoro dai contorni formalmente ritagliati, che un ascolto attento può abbracciare nella sua interezza: *forma chiusa* nel senso ovviamente lato del termine, che non può dirsi certo neoclassica o neoromantica o altro, e neppure precostituita a mo' di involucro.



Essa forma ha veramente, né più né meno, il respiro del materiale sonoro che gli è congruo; ma ciò che in altri autori inclina al centrifugo, qui si rapprende in un iter più concentrato, rivela il desiderio della *messa a fuoco* in senso propriamente fotografico. Anche fruitivamente, l'esperienza dell'ascolto in Ligeti restringe lo spazio (nel nostro secolo, talora, dilatato a dismisura) tra opera proposta e percorso individuale di chi ascolta. La natura di 'processo', che riguarda più o meno tutta la «Nuova Musica», interessa qui solo in quanto individuazione del materiale. Nelle musiche più strutturate secondo un *continuum* temporale, il flusso del tessuto sonoro è poi articolato secondo zone di densità e specificazione timbrica che pongono argine all'*ininterrotto* e tagliano, per così dire, formalmente la materia sonora connotandola fortemente a livello macroformale. Se, da un certo punto di vista, Ligeti non è estraneo alla poetica di Webern (suono a parte, che è da lui lontanissimo), nel senso della temporalità bloccata e della cristallinità formale, quasi ontologica, dell'oggetto sonoro, se ne discosta poi nettamente per altro verso: l'*istante*, anzi i diversi istanti captati dal regno del possibile da Webern (così presenti, invece, nell'ultimo Nono), che all'interno delle costellazioni sonore implicitamente rifuggono dalla monodirezionalità, sono riassorbiti dal Ligeti degli anni Sessanta in complesse strutture sonore assai più compatte, percepibili come fatto di globalità sonora quasi geometrizzato.

Ma il Ligeti di oggi non è più quello degli anni Sessanta, pur decisivi in tutti i sensi nella definizione della sua scrittura. Insomma, le famose *fasce sonore*, fin troppo imitate in tediose versioni vulgate e semplicistiche dai soliti imitatori di turno, si sono ridimensionate e il compositore ungherese ha progressivamente accolto articolazioni musicali più strette e definite anche ritmicamente, fino al *Grand Macabre*, dove hanno fatto la ricomparsa 'gesti' nettamente più tradizionali (senza però il carattere analitico o speculativo-gestuale di un Berio). Ma anche nel *Trio*, per ammissione dello stesso Ligeti, si trovano una Passacaglia, una forma ABA ed elementi formali e figurali più vicini alla tradizione. Così, già dal lontano Quartetto n. 2 per archi, si erano affacciate tensioni latamente discorsive: non già per la presenza di una qualche dialettica tematica, assolutamente inesistente, quanto piuttosto per gli accrescimenti agogico-dinamici interni, che non rifiutavano una determinante presenza del gesto ritmico sottratto alla logica monodirezionale della quantità di suoni presenti in una determinata porzione di tempo.

Non si dice delle opere più recenti e principalmente del *Grand Macabre*, nel quale riappaiono elementi musicali formalmente riconducibili alla tradizione operistica. (Ma è indicativo anche il fatto che Ligeti per il suo nuovo lavoro teatrale in via di composizione, il cui



testo è desunto dalla *Tempesta* di Shakespeare, parli di allontanamento dalla parentesi del *Macabre* e ritorno musicale al flusso magico di *Atmosphères* e di *Lontano*, magari anche del posteriore Trio.)

È fuori di dubbio che se negli anni Sessanta, per i compositori più giovani Ligeti rappresentava un significativo e suggestivo musicista vagamente liminare, da metà circa degli anni Settanta egli è diventato un punto di riferimento sicuro: come dicevo in apertura, un vero grande maestro. Posso portare qui una testimonianza diretta, come compositore. Benché chi conosce un po' la mia musica faccia risalire al *Tempo sullo sfondo* del 1978 la fase compositiva attuale, liberata da certo avanguardismo un po' acre ed eclettico, vi è un pezzo precedente di un anno, *Mensurale* per 11 archi, nel quale si attua un processo di maggiore omogeneizzazione del tessuto, con una ricerca di precise polarità acustiche. Ebbene, senza che ciò fosse premeditato, ne è sortito il mio lavoro più 'ligetiano' (anzi, probabilmente l'unico).

La testimonianza di natura personale vale a introdurre un interrogativo più generale, che riguarda diversi compositori europei, e non solo europei: quali sono oggi, negli anni Ottanta, le ragioni di attualità del pensiero e della prassi costruttiva di Ligeti? Su cosa si fonda la coincidenza (magari solo relativa e parziale) con gli interessi e le prospettive di autori della successiva generazione?

Credo che i riferimenti a Ligeti (che pure, sia ben chiaro, è pur sempre rimasto un musicista 'di ricerca' o d'avanguardia, come si usava dire un tempo), avvengano in nome di alcune cose che però sino a ieri sembravano degne solo di sospetto, quando non addirittura compromissorie.

In primo luogo, la dialettica storicistica tra *consonanza* e *dissonanza*, precedentemente considerate autentiche e *tendenzialmente* incompatibili, avversarie irriducibili, incarnazioni (per la verità, patetiche assai) del *vecchio* e del *nuovo*. Per Ligeti l'una e l'altra non rappresentano altro che materiali: esse possono convivere benissimo; sta al *comporre come prassi* stabilire di volta in volta gerarchie e prevalenze. Ma, ciò va chiarito subito, senza livellamenti neutralizzanti le specifiche proprietà acustico-fisiche e percettive dei fenomeni fisici (ossia intervallari d'altezza, in verticale e in orizzontale).

E siamo qui, conseguentemente, al superamento ligetiano del *materismo* informale. In esso, i processi formali intermedi erano frequentemente occultati, come è ben noto, dal processo di sistematica 'emancipazione del particolare' che portava ad intendere il dettaglio come minuscola scheggia della struttura, esaltando la sconnessione e ricostruendo connessioni prevalentemente statistiche. La conseguente 'razionalizzazione del negativo' conduceva il tessuto sonoro verso una sorta di indecifrabilità. Si parlò di *caos* acustico.



Ciò non è del tutto vero, naturalmente. E se proprio si vuol parlare di caos ed entropia, si deve pur dire che si trattava di caos organizzato, centrifugamente organizzato fin dalle particelle sonore minime. Di lì a poco, però, la densità dello strutturalismo sul punto di deflagrare si rovescerà effettivamente nel suo contrario (come Boulez ha segnalato) con la vera e propria stagione informale, nella quale i rapporti intervallari perdono progressivamente peso e i principi quantitativi prendono il sopravvento su quelli per così dire 'qualitativi'. Le proprietà specifiche dei singoli livelli di altezza e dei sistemi intervallici, con il materismo radicale vengono esautorati di fatto. Non si contano le partiture degli anni tra il 1960 e i primi anni Settanta che portano abbondantemente indicazioni come «suoni più acuti possibili», «suoni più gravi possibili» e così via, con grafismi approssimativi.

Ligeti si è mosso invece, anche nelle sue musiche più sperimentali, secondo un'ottica diversa. Per lui, il materismo non è mai stato cieco e sordo, ottusamente quantitativo: all'interno delle sue ampie superfici sonore, veri e propri *clusters* armonici, non tutti i suoni e rapporti di altezza hanno la stessa valenza, lo stesso peso. Al contrario, si stabiliscono polarità precise, decisive: esse risultano evidentissime alla percezione, in quanto frutto di una messa a fuoco non già della materia *brutisticamente* intesa, ma di una *ben precisa* materia, quella elaborata dal compositore.

Consequente al pensiero del e sul materiale è quello della *forma*, intesa anch'essa in termini nuovi, fatta di pieni e di vuoti, di stacchi, che definiscono i tagli del *continuo*: ma si tratta di stacchi che coincidono sempre (o quasi) con l'esaurirsi di una tensione 'armonica' o l'inizio di un nuovo campo magnetico sonoro. E va considerata inoltre, nella musica di Ligeti, la presenza determinante dello *spazio*: inteso come spazio-profondità *interno* alla musica e alla struttura della composizione, piuttosto che in quello *ambientale* della diversa collocazione delle fonti sonore rispetto all'ascoltatore. In questo, Debussy per un verso (la sospensività del decorso lineare, comune del resto anche a Webern, dalla cui precisione minuziosa Ligeti è sempre stato attratto) e, dall'altro, soprattutto Mahler, gli sono indubbiamente presenti.

Mahler, si diceva: siamo qui ad un ulteriore aspetto di Ligeti che, se rapportato all'avanguardia strutturalista, ha forse più di altre cose attratto numerosi giovani autori, massimamente tedeschi. Alludo al senso di *profondità sinfonica*, quasi gestuale, che si accompagna a quella che ho voluto definire profondità acustica. Qui si profilano, s'intende, alcuni equivoci. Il connubio tra esplorazione di una materia sonora sempre nuova e suono sinfonico, non poi lontanissimo da quello del tardo Romanticismo (che in alcuni momenti, anche in



Ligeti sfiora la retorica), non è cosa che lascia completamente tranquilli. Soprattutto se tale componente non è vista all'interno del rigorosissimo comporre del musicista ungherese ma viene isolata per quel tanto (che in lui è tanto davvero) di *atmosfera* che è ottenibile con scritture molto più generiche e retrò. Non saprei francamente dire con sicurezza quanto siano legittimi i sia pur parziali richiami a Ligeti di compositori più giovani quali i tedeschi Trojahn, Schweinitz, Müller-Siemens, Febel. Escluso forse (in parte) Febel, per gli altri ciò che attrae maggiormente in Ligeti è proprio quella sorta di gesto sinfonico non isolabile da tutto il resto se non a rischio di fraintendimenti. Vi è appunto, da parte di taluni, una sottolineatura forzata degli aspetti di più vistosa e in fondo esteriore esornatività, disgiunta invece dalla considerazione della capillare, sapientissima artigianalità interna. Ligeti ha sempre parlato non già in termini di 'affresco', ma in quelli di 'forma' come *risultante* del processo di composizione: egli non rifiuta allora, in senso lato, il concetto di *serialità*, ma storicamente ne *rovescia il senso* sottraendolo al dominio del *negativo* e ancorandolo ad una operatività di tipo *aggregante*. Ciò che va a costituire, probabilmente, un vero mutamento 'epocale', anche se, ovviamente, non è il solo autore a prospettarlo.

György Ligeti, con la sua opera e con il suo pensiero, ha indicato uno dei modi attraverso i quali si possono superare criticamente certi tabù della passata avanguardia senza rinunciare alla ricerca e senza guardare semplicisticamente all'indietro. Questa condizione di apertura è stata resa possibile, però, proprio dalle esperienze della «Nuova Musica»: rimosse le forme del passato, la forma stessa è stata assunta fenomenicamente nei suoi valori di *fattualità*, ciò che ha reso possibile il superamento della fuga vagamente nevrotica dal già noto. Le forme possibili scaturiscono dal lavoro di composizione: nelle une come nell'altra, anche ogni memoria pare legittima, purché riemerga da un integerrimo processo di interrogazione del materiale sonoro. In questo, Ligeti è sicuramente maestro.



Franco Donatoni

*I modelli inimitabili*

Mi capita spesso di prendere una pagina, magari un frammento, di una partitura di Ligeti quale esempio utile agli allievi che non siano in grado di ricostruire nel pensiero un equivalente formale a partire dalle parole che vorrebbero esprimerlo. Ho detto esempio, non modello. Il modello può essere soltanto imitato, l'esempio mette a fuoco con la sua particolarità una condizione o stato che appartiene alla generalità.

La musica di Ligeti non può essere imitata, più di quanto non possa essere imitata qualsiasi altra musica. Perché? Se imitare è utile solo nel momento dell'apprendistato autodidattico, ebbene l'utilità è tanto più grande quanto più è difficile scoprire i mezzi necessari per giungere all'imitazione, in altre parole scoprire i processi nascosti. La musica di Ligeti non nasconde nulla alla superficie, la pagina rivela immediatamente la sua fattualità, tutto sembra deludere l'imitatore sino ad avvilirne le capacità di apprendimento e ridurlo alla condizione passiva del copista. La musica di Ligeti può essere, tuttavia, presa ad esempio per il suo alto grado di formalizzazione, per la rara coincidenza di scrittura compositiva e notazione, dunque per l'estrema precisione con la quale l'evento/situazione/gesto si delinea, appare, si consolida, svanisce.

Se è vero che può essere preso ad esempio solo ciò che non può essere imitato, non è soltanto perché la musica di Ligeti non può essere imitata che può essere presa quale esempio. Nel suo deludere l'imitatore, nello svelarsi impudicamente al lettore, nel farsi beffe dell'analista che si affanna a tracciare schemi, a ragionare proporzioni, a definire rapporti, la musica di Ligeti rivela con prepotente assertività la condizione denudata dell'*invenzione*.

Quell'evidenza dell'accadimento, che tanta ammirazione desta, non ha rifiutato la cifra che si ripete solo perché la maniera di se stesso è fusa nel calore dell'*invenzione*.



È per questo che una pagina del Maestro offre molto ritraendosi tutta: negando l'imitabile come cifra, nello stesso tempo lo legittima con l'inimitabilità dell'*invenzione*.

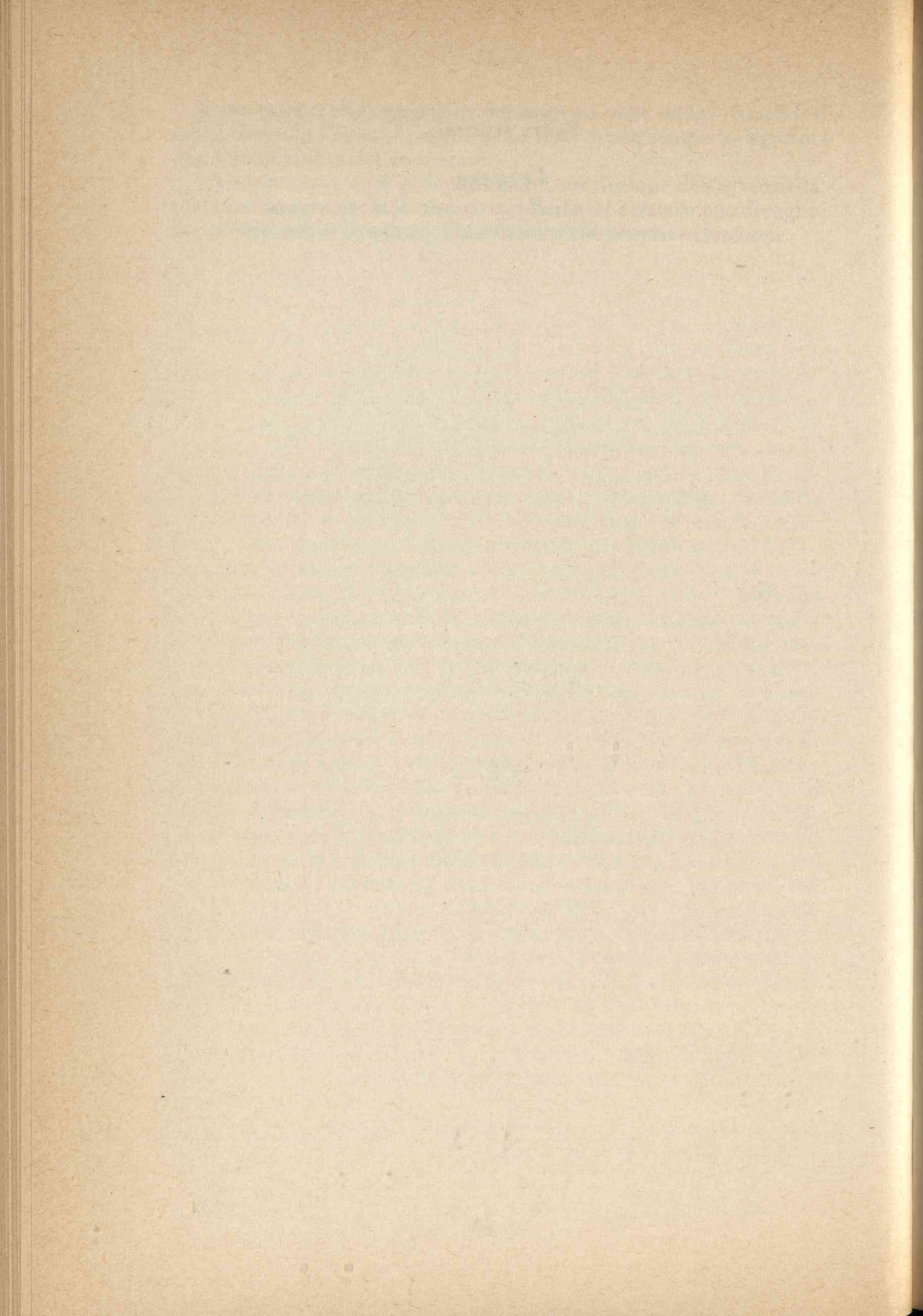
L'esempio non vuol provocare che l'introiezione dell'inventività, uno stimolo a cercare in se stesso le condizioni che consentano di cogliere nell'imitabile il momento generativo della propria *invenzione*.



## PARTE SECONDA

### *Le opere*







Gianmario Borio

«*Apparitions*», un pezzo di musica auratica

Il processo della modernità musicale è contrassegnato dalla progressiva scomparsa dell'aura, di quell'atmosfera peculiare e indefinibile che circonda l'opera d'arte rinviando al di là dei suoi costituenti empirici. Se il ripiegamento della musica sul mondo cosale praticato negli anni Venti da Hindemith e l'integrazione di elementi dell'*environnement* acustico nelle composizioni orchestrali di Ives potevano ancora essere considerati dei fatti isolati, nella musica post-seriale degli anni Sessanta si manifesta in modo inequivocabile una massiccia irruzione della realtà nelle opere. La *musique concrète*, l'illimitata espansione verso l'esterno del materiale musicale in Cage, l'autosuperamento della musica nella gestualità in Kagel e Schnebel hanno contribuito ad elevare l'oggetto 'trovato', quotidiano, reale, a oggetto estetico, infrangendo i confini che separavano tradizionalmente la musica dalla realtà. Accanto alle realizzazioni degli autori di opere post-auratiche – che tra l'altro intesero la perdita dell'aura non tanto come una perdita quanto come una conquista di territori entro i quali la musica non si era mai potuta insediare – continuarono a prosperare opere che opponevano resistenza alla frantumazione dell'unità estetica e alla dissoluzione dell'identità. Tra queste ultime va annoverata *Apparitions*, idealmente l'op. n. 1 di György Ligeti.

Scritta tra il 1958 e il 1959, questa composizione non inaugura semplicemente una nuova fase della produzione di Ligeti ma costituisce il sintomo più palese di una generale inversione di tendenza nella musica contemporanea. Storicamente segna l'eclissi di quel pensiero strutturale che, sviluppatosi dallo studio delle ultime opere di Webern, perseguiva l'ideale dell'organizzazione totale tramite la scissione del tessuto musicale in atomi sempre più piccoli. Fenomeno parallelo ai *Quattro pezzi su una nota sola* di Giacinto Scelsi (pure del 1959, ma rimasti ignoti alla compagine musicale fino a pochi anni fa), *Apparitions* rappresenta una reazione alla progressiva monadiz-



zazione del suono attraverso la fissazione parametrica. Mentre Scelsi si oppone all'idea del suono come punto concependolo quale complessa unità circondata dall'aura dei suoi battimenti e oscillazioni, Ligeti preserva il suono singolo, inserendolo però in una relazione variabile con le note circostanti. A ciò ha contribuito una nuova concezione del *cluster*, quell'agglomerato di suoni molto dissonante che nella musica del nostro secolo, quando aveva fatto la sua occasionale comparsa (Ives, Cowell, Varèse per esempio), era stato considerato o come un caso limite dell'armonia tradizionale o come un elemento decorativo. Ligeti fu il primo a sottoporre i *clusters* a un vero e proprio trattamento compositivo. Egli aveva infatti riconosciuto quella qualità peculiare che distingue il *cluster* sia dall'accordo tradizionale sia dal suono puro della musica elettronica, cioè lo spessore, la densità, intravedendo la possibilità di variare e sviluppare i grappoli sonori ferma restando la loro ampiezza. Il significato di *Apparitions* per la storia della musica moderna consiste, tra le altre cose, nell'aver evidenziato le potenzialità strutturali nascoste nei *clusters* ovvero nell'aver mostrato che con tale materiale si può operare in modo altrettanto costruttivo che con gli intervalli tradizionali.

Quando Ligeti si accinse alla definitiva stesura di *Apparitions* il terreno era già preparato da un'approfondita riflessione sui limiti dei procedimenti seriali documentata negli ormai storici scritti sulla *Structure Ia* di Boulez e sul problema della forma musicale. In *Wandlungen der musikalischen Form* (Metamorfosi della forma musicale), che oggi, a posteriori, possiamo considerare come il manifesto del metodo di comporre per fasce sonore, Ligeti sottopose sia la musica seriale sia quella aleatoria a una critica fulminante. Entrambe rivelavano la tendenza alla perdita dell'intervallo, alla desostanzializzazione del suono, all'entropia degli elementi e alla staticità formale. La fase finale del testo pone la questione cruciale: se la prestruttura razionale, volutamente differenziata, del metodo seriale finisce per ribaltarsi nello statistico, nell'indifferenziato, che senso può avere usare ancora le manipolazioni, la preformazione? La risposta è contenuta in *Apparitions*: la rinuncia alla priorità dell'intervallo. Se di superamento si può parlare, esso è di natura dialettica: le relazioni intervallari non vengono soppresse, bensì dislocate a livello micrologico per fungere da fenomeni produttori il movimento interno e reciproco dei blocchi sonori, da propulsori della contrazione e espansione delle fasce.

I primi schizzi per la composizione di *Apparitions*, la cui prima esecuzione ebbe luogo nel giugno 1960 a Colonia nell'ambito del festival della SIMC, risalgono all'epoca in cui Ligeti viveva a Budapest nel più completo isolamento artistico. Il primo dei due movi-



menti era già terminato nel 1956 e si intitolava *Viziók*, cioè *Visioni*, ma il manoscritto è andato perduto insieme ad innumerevoli annotazioni e abbozzi durante il travagliato passaggio in Occidente. Nel 1957, su invito di Stockhausen, Ligeti compose una versione per una piccola orchestra formata da dodici strumenti ad arco, arpa, clavicembalo, celesta e pianoforte che prese il nome di *Apparitions*. Il secondo movimento di questa provvisoria stesura è di grande significato storico, se si pensa che Ligeti vi adottò con ben cinque anni di anticipo una tecnica non dissimile al 'contrappunto aleatorio' di Lutosławski. La parte centrale è costituita da una serie di motivi che devono essere eseguiti dagli archi il più *veloce* possibile e la cui successione è affidata all'arbitrio dello strumentista. Tale espediente permette la realizzazione di una ritmica molto complessa e di una continua metamorfosi del paesaggio armonico. Il compositore tuttavia considerò questa sezione un semplice esperimento e decise di eliminarla nella versione definitiva.

Nel frattempo Ligeti era passato per l'esperienza seriale che, pur non essendo accolta alla lettera, lasciò tracce non indifferenti sulla composizione di *Apparitions*. Quest'opera infatti non rappresenta una semplice negazione del pensiero seriale come determinismo assoluto, ma sta per molti versi in un legame di continuità con esso. Solo un attento studio e uno spregiudicato confronto con la tecnica seriale permisero a Ligeti di elaborare un metodo compositivo che condivide con essa l'organizzazione razionale degli elementi, ma che al contempo è in grado di svincolarsi dalla finalità fine a se stessa in cui si era arenata la prassi seriale. Di fronte alla consunzione dell'intervallo egli cominciò ad operare su insiemi intervallari; al posto dell'unitarietà del sistema seriale, che subordinava allo stesso ordinamento parametri qualitativamente diversi, optò per una differenziazione di timbrica, ritmica e registri. Intatto rimase il metodo di lavoro: il principio della selezione e sistematizzazione degli elementi così come quello della consequenzialità tra premesse e realizzazioni.

Nuova nella redazione definitiva è la concezione orchestrale che, probabilmente condizionata dalle esperienze con la musica elettronica (la partitura è dedicata a Herbert Eimert), lascia dietro di sé la musica per grande orchestra dell'epoca tardo-romantica a cui in molti punti sembra rimandare. La strumentazione viene a tal punto differenziata che per esempio nel secondo movimento (sezione intitolata *Wild*, cioè «selvaggiamente») i 46 strumenti ad arco suonano, tutti divisi, minuscole cellule motiviche che nella loro azione reciproca danno origine a una micropolifonia in cui non è più percettibile né solismo né intreccio tematico. All'ascolto tale struttura potrebbe ricordare gli esiti del 'contrappunto aleatorio'. Sia in Ligeti sia in Lutosławski si intreccia un materiale estremamente differenziato



dal punto di vista ritmico e armonico presentandosi in forma sempre cangiante. Tuttavia mentre in Lutosławski le sezioni aleatorie hanno la funzione di pausa nell'ascolto, di distensione e preparazione a un evento musicale di maggiore peso, le strutture micropolifoniche di *Apparitions* sono parte dell'espressione musicale. La totalità è direttamente dipendente dai fattori parziali, la cui organizzazione rappresenta uno stadio irrinunciabile del processo compositivo. La composizione di Ligeti non si contenta di blocchi giustapposti virtualmente intercambiabili – come spesso capita nella 'scuola polacca' – ma ha un carattere progressivo, per cui la comparsa di un elemento nuovo risulta preparata dalla disposizione di ciò che lo precede.

Il principio formale che presiede alla composizione di *Apparitions* è il dispiegamento della dialettica tra stato e evento, stasi e movimento. Ad essa corrispondono i due tipi di materiale utilizzati da Ligeti: superfici statiche, formate da complessi di suoni attigui sovrapposti da un lato e, dall'altro, figure maggiormente profilate che si inseriscono in questo labirinto acustico scuotendolo e mutandolo. Queste figure dispongono di un marcato carattere individuale e in genere si presentano repentinamente, creando un contrasto alle volte brutale con la superficie su cui si stagliano. Sono apparizioni improvvise e inattese, quasi provenissero da una lontananza imperscrutabile, che rapidamente scompaiono lasciando però tracce e frammenti nel tessuto musicale. Per questa dialettica è esemplare l'immediato inizio che consta di un bicordo eseguito pianissimo da due contrabbassi nell'ottava grave e tenuto per diverse battute. Questo suono che per la sua scarsità e staticità dovrebbe rappresentare il grado minimo della musica prima del silenzio non è però del tutto immobile. Nella stasi si celano i germi del movimento. Trovandosi i due suoni a una distanza di seconda minore, la loro interferenza produce oscillazioni che scuotono quasi impercettibilmente la superficie. Essa si amplia con l'inserimento dei violoncelli che creano una sonorità più densa e complessa. Ma è il successivo breve *cluster* dell'arpa che con il suo timbro pizzicato e la sua dinamica mezzoforte introduce il primo vero fattore di disturbo per la superficie degli archi che, reagendo all'impulso, comincia a vibrare.

Eventi di disturbo ad alto grado di sorpresa, improvvise e inattese apparizioni si trovano in vari punti del primo movimento che, essendo una sorta di Adagio molto calmo (*Lento*,  $\text{♩} = 40$ ), è particolarmente sensibile a queste scosse. Dopo le prime trenta battute, che si svolgono in una dinamica piuttosto contenuta, viene eseguito un *cluster* in doppio forte e pizzicato da tutti gli archi che genera una profonda mutazione nel reticolo sonoro animandolo con tremoli e trilli. Le due battute vuote che separano l'impulso dalla reazione sono una geniale invenzione di Ligeti e offrono una folgorante



dimostrazione di come, webernianamente, si possa trasformare il silenzio in musica: non si tratta di un tranquillizzante arresto del movimento, ma di una pausa carica di tensione che prelude a una esplosione isterica.

Il punto culminante di questo movimento si trova poco prima della chiusa ed è costituito da un'eruzione a carattere violento e percussivo realizzata con tre ottavini, xilofono, *glockenspiel*, schiocco di frusta, tamburo, celesta, arpa, clavicembalo, pianoforte e archi (senza i contrabbassi) in pizzicato sforzato e secco. Il contrasto con la fase precedente è dovuto qui non solo alla maggiore dinamica, ma soprattutto al repentino cambio di registro e di zona timbrica. L'intero impianto formale che finora si era articolato nelle zone gravi subisce una sorta di illuminazione. È un potente afflusso energetico i cui effetti si manifestano prima nella figurazione omoritmica molto ostentata e espressiva degli archi, poi nei lontani echi della tromba e dei violini e infine nelle schegge che a poco a poco si dissolvono in una superficie statica: questa si assottiglia sempre di più dileguandosi lentamente.

Il secondo movimento, che in opposizione al primo è intitolato *Agitato*, presenta nella sua forma più sublime la quintessenza dell'apparizione'. Dopo l'eruzione convulsa degli archi nella sezione *Wild* la prima tromba, per un istante strumento solista, disegna sui frammenti in decomposizione dell'orchestra una breve figura, molto delicata («sehr zahrt»), di settime maggiori e none minori. Essa rimbalza sul corno e sul trombone per poi passare a una seconda tromba collocata dietro il pubblico e perdersi in lontananza con una debole eco. È un'apparizione dai tenui contorni che rievoca un gesto tipicamente mahleriano. In tal modo si crea uno spazio immaginario nella musica che tecnicamente è prodotto da una sorta di arresto della temporalità estetica e storicamente segnala la presenza del passato musicale nel presente dell'avanguardia. Simile ai fenomeni del «*mémoire involontaire*» di Proust, questa apparizione equivale a un'esperienza dimenticata che riemerge, momentanea e fuggevole, dal flusso della coscienza. Con l'artificio dell'eco sulla seconda tromba si realizza una sorta di seconda riflessione sull'essenza del ricordo. In questo gioco speculare ha luogo non solo il riconoscimento di un evento precedente ed estraneo nell'esperienza di un evento attuale, ma anche una messa a nudo del meccanismo che lo provoca. Come nella poesia *Apparition* di Mallarmé viene richiamata alla memoria un'immagine di un tempo passato nella consapevolezza del suo carattere virtuale:

Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté  
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gaté...



La perdita dell'esperienza di sé da parte del soggetto, che nella storia della musica si è verificata col serialismo integrale e la libera aleatorietà, sembra arginabile solo con la riconquista della forza istituyente identità della memoria. Di fronte al predominio di opere post-auratiche e transavanguardistiche le *Apparitions* di Ligeti tengono fermo a quelle che Walter Benjamin, riferendosi agli oggetti della natura, aveva denominato «apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina». Esse rappresentano lo straordinario tentativo di riattivare l'esperienza soggettiva a partire dalla memoria involontaria che nell'intangibile sfera subliminale conserva ciò che viene sistematicamente deformato e annientato nella vita della coscienza, in cui non vi è quasi più traccia di soggetto.



Harald Kaufmann

*Strutture in assenza di struttura*

Il pezzo per orchestra *Atmosphères* di György Ligeti fu composto all'inizio dell'estate del 1961 ed eseguito per la prima volta a Donaueschingen nell'ottobre del medesimo anno. Esso segnò allora una posizione estrema nella moderna tecnica compositiva e al contempo una riflessione e una reazione nei confronti di quella posizione ormai desueta e superata, e che Ligeti avvertiva come non più feconda per la creazione musicale: l'alternativa palesemente falsa tra organizzazione totale e totale casualità all'interno della musica moderna. Certamente la teoria musicale e ancor più l'acustica avevano ricavato da questa discussione un prezioso contributo e persino una precisazione di tale esattezza e rigore scientifico quale non si era mai avuta prima. Tuttavia ai migliori tra i giovani compositori e teorici non era sfuggito il fatto che sul piano pratico la musica composta doveva piegarsi a tutta una serie di curiosi regressi e inversioni di tendenza che non solo non realizzavano le aspirazioni teoriche, ma talvolta addirittura le capovolgevano.

La elaborazione di una musica totalmente preformata si era rivelata un'illusione: quanto più infatti si pongono premesse precise e dettagliate tanto più il pezzo sfugge di mano al compositore, diventando casuale e confuso. Parallelamente anche il caso, da cui ci si aspettava così tanto, non permette quella significativa rivalutazione che i suoi sostenitori si auguravano: l'elemento casuale produce con sorprendente rapidità meccanismi tali da neutralizzare il fascino dell'inopinato, non appena i primi stimoli emotivi sono andati perduti. La teoria perseguita sino in fondo finisce in tal modo per rovesciarsi nel suo contrario. Ligeti è stato uno dei primi ad affrontare questi pericoli in un saggio intitolato *Wandlungen der musikalischen Form* (Metamorfosi della forma musicale) pubblicato nel settimo numero della rivista «Die Reihe».



Esagerando un po' si potrebbe affermare che una teoria molto sofisticata e spinta troppo in avanti finisce per appiattire i risultati compositivi. Come compositore Ligeti cerca invece di semplificare la teoria per ottenere un risultato compositivo sofisticato. Cerca cioè di rinunciare ad ogni idea preconcepita per ottenere una corrispondenza tra costruzione e fenomeno, continuamente confrontata con l'idea viva.

L'idea che informa *Atmosphères* è questa: occorre sviluppare un tessuto sonoro che illustri il fenomeno della staticità acustica. Tanto la musica tradizionale basata sullo sviluppo tematico, quanto la musica strutturale di cui si parla da circa quindici anni sono caratterizzate dall'alternarsi di fenomeni acustici e pause. In *Atmosphères* si cerca di superare quest'alternanza. Fenomeno acustico e pausa devono coincidere concettualmente, mentre si instaura un evento sonoro continuo, paragonabile all'atmosfera che ci circonda, un suono statico, un'ininterrotta vibrazione sonora che rimane però uno sfondo sul quale, come nelle pause, non accade nulla. Quest'idea viene fissata acusticamente proprio all'inizio della composizione.

Sentiamo un aggregato confuso di suoni, un *cluster* che dà un'impressione di staticità, ma che, in realtà, ha in sé il movimento di un respiro: l'intensità diminuisce a poco a poco, come un sospiro che si affievolisce e si spegne. Non si distinguono singole voci. L'armonia è distrutta, non vi sono contorni ritmici, nessuna figura tonale definita. Questo effetto sonoro simile a un rumore è prodotto da una compagine orchestrale del tutto convenzionale, senza che sia possibile distinguere i singoli strumenti. 4 flauti, 4 clarinetti, 3 fagotti, 1 controfagotto, 6 corni, 14 violini primi, 14 violini secondi, 10 viole, 10 violoncelli e 8 contrabbassi – ogni strumento di per sé e quindi i violini divisi a loro volta in 28 parti diverse – attaccano ciascuno una nota diversa dagli altri. Il *cluster* è organizzato in modo che le note producano un risultato cromatico. La sua ampiezza è di circa cinque ottave, dal *re*<sub>1</sub> del controfagotto sino al *do diesis*<sub>6</sub> con cui si annuncia il primo dei violini primi. Se immaginiamo queste cinque ottave sulla tastiera del pianoforte si vedrà che i registri bassi e alti sono eseguiti, per così dire con discrezione, dagli archi, mentre la zona centrale della tastiera viene messa in evidenza in modo lieve e tuttavia avvertibile dal rinforzo dei fiati.

Il suono statico, per quanto nel suo insieme venga percepito come qualcosa di impreciso, rivela al suo interno un disegno dettagliato: per servirci di un'immagine spaziale, la zona centrale risulta un po' più spessa, mentre l'intensità del suono si assottiglia nei registri gravi e acuti. Inoltre nella partitura è possibile vedere che la successione dei cromatismi degli archi sale semplicemente di gradino in gradino, mentre i gruppi di fiati eseguono accordi di terza che solo



nella loro concatenazione danno luogo ad un organismo cromatico. Naturalmente tutto questo non è, né deve assolutamente essere, percepibile all'orecchio. Tuttavia è estremamente sintomatico dell'atteggiamento compositivo il fatto che un'idea musicale, in origine soltanto vagamente spaziale, come quella del *cluster*, venga trasferita con grande accanimento in una scrittura dettagliata e precisa semplicemente per ottenere di nuovo un risultato sonoro che sfuma nell'impreciso.

Prendiamo in esame i mezzi utilizzati per realizzare concretamente questo suono statico che deve fare costantemente da sfondo a se stesso in un pezzo di circa nove minuti di durata. Anzitutto la dinamica interna viene adeguata al principio che le indicazioni esecutive devono essere precise ma il risultato sonoro confuso. Singole voci tenute all'interno del *cluster* eseguono un *crescendo*, altre contemporaneamente un *diminuendo*. Così si realizza una dialettica dinamica tra le voci affini: i violini del primo leggino tendono a un *fortissimo*, quelli del secondo a un *pianissimo pppp*, quelli del terzo nuovamente a un *fortissimo*, quelli del quarto nuovamente a un *pianissimo pppp*, e così via. Il risultato all'ascolto è quello di un'imprecisione dinamica voluta: essa ravviva l'intensità sonora senza esporla al sospetto di essere semplice espressione (cfr. ad esempio batt. 15-18).

Un secondo mezzo per ottenere un suono statico è quello di variare nelle singole voci il luogo di emissione dei suoni. Ad esempio in un ostinato di due note, separate tra loro da un intervallo di terza, una voce si sposta dalla nota fondamentale alla terza superiore, mentre l'altra contemporaneamente ridiscende dalla terza superiore alla nota fondamentale: ne deriva ancora una volta una totalità cromatica. Le voci si muovono e tuttavia il suono complessivo rimane fermo. Gli ostinati vengono raggruppati in modo da procedere secondo una diversa successione ritmica, cosicché ogni singolo movimento viene inghiottito da un insieme che lo annulla. Significativamente l'autore ha paragonato tutto questo all'immagine di un bosco in cui le foglie e gli alberi ondeggiano, mentre il bosco percepito nella sua totalità resta immobile (cfr. batt. 25-28).

Se si osserva la disposizione delle altezze dei suoni all'interno del *cluster*, ci si imbatte improvvisamente in un modello formale tradizionale. Circa a metà di *Atmosphères* si trova un canone a 56 voci. Le voci non si imitano vicendevolmente dal punto di vista ritmico ma nella successione delle loro altezze. Dal momento che però il suono di insieme produce in ogni momento una massa sonora cromatica, la forma citata viene distrutta immediatamente al suo sorgere. È impossibile seguire il canone con l'orecchio e tuttavia esso influenza con la sua foggia il risultato sonoro che si modifica continuamente al



suo interno senza perdere l'impressione di staticità. Nella composizione del canone sono state rispettate delle convenzioni: non ci sono ottave e unisoni paralleli.

Un ulteriore elemento costitutivo della modificazione del suono è rappresentato dall'ampliamento o dalla riduzione della banda di frequenza. L'ampiezza di registro del *cluster* va, all'inizio del canone, dal *mi* al *fa diesis*<sub>5</sub>, abbraccia cioè oltre cinque ottave. Nel corso del pezzo la banda di frequenza si riduce progressivamente sino ad abbracciare soltanto due seconde minori: il *si*<sub>2</sub> il *do*<sub>3</sub> e il *do diesis*<sub>3</sub>.

Il suono si è arrestato ma si verifica qualcosa di catastrofico: è come se fosse spinto in un vortice, in un imbuto, e per poterlo attraversare deve sacrificare le alte e basse frequenze.

Dopo questa analisi di alcuni particolari qualcosa sulle categorie formali più globali dell'opera. Il suono statico viene presentato in 21 varianti che sono sezioni timbriche. Una ventiduesima sezione è puramente immaginaria: dura, secondo le indicazioni della partitura, 19 secondi e rappresenta il tempo di risonanza reale ed anche interiore, nella memoria dell'ascoltatore che ha seguito per nove minuti il continuo variare di un complesso sonoro statico ed ora improvvisamente si trova immerso nel silenzio. È questa la possibilità più estrema di alludere ad un'atmosfera.

Le 22 sezioni timbriche che trapassano l'una nell'altra impercettibilmente e comunque senza interruzioni, in base all'idea del suono persistente, hanno diversa durata. Nella partitura recano indicazioni di tempo, misurate in secondi, che, nell'ordine in cui intervengono, sono: 48, 29, 33, 37, 6, 23, 33, 14, 21, 18, 5, 8, 10, 26, 43, 16, 9, 12, 4, 7, 71, 19. Questi numeri non sono casuali, ma rappresentano il risultato di un equilibrio.

Da un lato risulta bilanciato il rapporto reciproco tra le singole sezioni che, per non annoiare, devono evitare grossolane simmetrie, somiglianze o addirittura ripetizioni. D'altro canto la durata delle sezioni dev'essere posta in relazione con le variazioni timbriche che in esse si verificano, con i vari tipi di movimento al loro interno, con l'ampiezza della banda di frequenza, con le diverse proporzioni e i mutamenti d'intensità e con le proporzioni dell'organico. Le durate sono state scelte soprattutto tenendo conto del fatto che non potevano assolutamente essere troppo brevi, dal momento che un fenomeno acustico breve non viene più percepito dall'ascoltatore come un evento statico ma come un segnale, una figura sonora, e questo sarebbe stato contrario all'idea di *Atmosphères*. Tuttavia non era possibile realisticamente ampliare troppo la durata delle singole sezioni senza correre il rischio di logorarne l'effetto rendendo troppo pesante al pubblico un confronto tra di esse. Nel brano di Ligeti la proporzione numerica è perciò, per quanto possibile, un problema



empirico. Certo vi sono alla base proporzioni matematiche, come la durata in secondi delle sezioni che corrisponde all'incirca ad una progressione geometrica, ma l'infrastruttura numerica è continuamente corretta e adattata all'esperienza.

Non esiste nella struttura globale un meccanismo preordinato. Certo nei particolari operano determinati meccanismi, così, ad esempio, la ripartizione tra gli strumenti delle singole altezze dei suoni, la concatenazione di indicazioni dinamiche contemporanee ma di segno opposto ecc. La ripartizione meccanica viene però spesso disattesa. Lo schema viene corretto in base alle possibilità e alle esigenze degli strumenti, cioè, in fondo, dell'esperienza. Così lo schematismo della forma astratta non si afferma incondizionatamente com'è nella sua natura. Ligeti sfugge senz'altro alla famigerata indeterminatezza che rende le strutture composte con troppe direttive del tutto indeterminate e casuali.

Tale preminenza della valutazione empirica rispetto alla rigorosa misurazione potrebbe allentare eccessivamente le relazioni causali all'interno del tessuto acustico; occorre tuttavia sottolineare che *Atmosphères* è un brano orchestrale che, per quanto ricavabile da un'idea, rinuncia sin dall'inizio a qualsiasi relazione causale, anche apparente, sostituendola con una definizione concreta e realizzabile. Perciò appena si afferma un sistema di riferimento globale sensibilmente più complesso come quello di un equilibrio generale si può senz'altro escludere un elemento causale puramente esteriore come la proporzione matematica. La logica temporale si trasforma in un mondo di idee ordinato quasi in senso spaziale.

Può sorprendere che in un brano composto con l'attenzione puntata sull'aspetto materiale il compositore abbia mantenuto il riferimento ad una dimensione che è propria di un ascolto semantico-associativo. Il frontespizio della partitura reca la dedica alla memoria di Mátyás Seiber. In verità Ligeti ha pensato durante la composizione ad una sorta di «messa funebre nella sfera materiale». Egli vuole che lo si intenda quasi come un requiem che si innalzi dal sottosuolo, in lontananza, nell'inconscio.

Dal momento che in *Atmosphères* le forme musicali tradizionali non trovano posto, è il tessuto materiale dell'opera che deve mediare punti di contatto e associazioni con l'antica sequenza del requiem. Lo stesso materiale si rivela ricco di possibilità significative non appena la fantasia dell'ascoltatore lo svincola dalla sfera puramente fisica. Così, all'incirca a metà della composizione, c'è un passaggio in cui il suono statico improvvisamente subisce una cesura. Dalle frequenze sempre più acute e crescenti, degli ottavini e dei violini, si assiste improvvisamente a una caduta vertiginosa dei contrabbassi (p. 8 della partitura).



Si potrebbe pensare di trovarsi in un punto chiave; nel trattamento del materiale non è così, ma il significato è questo. Ligeti ammette di aver pensato per questo passaggio a un tuffo nel Tartaro. Sul suono, arrestatosi nei registri bassi, comincia ora il canone a 56 voci di cui abbiamo già parlato.

Si prepara ora l'imbuto, il graduale restringimento della banda di frequenza. Questo momento fa pensare all'inizio di un «Dies irae». Dopo il superamento della 'porta stretta', dopo una breve apparente pausa, risuona il «Tuba mirum». Questo effetto è dovuto alla concentrazione di tutti gli ottoni. Particolarmente cupo e fatale, e nello stesso tempo associabile ad una mirabile attesa della redenzione, è l'impasto sonoro di quattro trombe al registro più basso, una combinazione timbrica che si può considerare nuova. Poco dopo (batt. 69-74) la tessitura del *cluster* cromatico si stempera in un *cluster* diatonico. Si tratta di una traduzione materiale della conciliazione che segue il momento più terrificante: «Agnus Dei, dona eis requiem». Si fanno strada sempre più numerosi riferimenti materiali: così ad esempio lo stesso suono statico del *cluster* con cui si inizia il pezzo ricorda un lontano mormorio di *requiem aeternam*; la 'porta stretta' del restringimento della banda di frequenza, oltre la quale non regna più alcuna paura, potrebbe essere intesa come «Lacrimosa». Nella valutazione di questi momenti associativi bisogna tener presente che le emozioni immediate sono sempre viste da una certa distanza. Se si osserva il pezzo da lontano, non ci si lascia infiammare dall'entusiasmo. Anche se si tiene una lente di ingrandimento, fosse anche un microscopio, sul tessuto sonoro, tra l'oggetto e l'osservatore resta pur sempre la barriera della lente.

La posizione formale di *Atmosphères* è fissata con precisione dalla mancanza di vere e proprie strutture musicali. Tendenze che si trovano in certi pezzi di Édgard Varèse, ma soprattutto nel *Klangfarbenstück* op. 16 di Schoenberg e in tutte le fasi creative di Debussy, sono state fatte convergere su un obiettivo talmente circoscritto che in ciò si può vedere senz'altro un momento valutativo. Lo smantellamento della struttura esterna della musica e della fatalità propria dell'elemento ornamentale è riuscito. Gli elementi introdotti unicamente come materiali formano una totalità. Il compositore mantiene il controllo su di essi con sorprendente abilità.

L'unica dimensione che egli accetta come data è la scelta dei suoni che vengono raggruppati nel *cluster*. Ligeti ha scelto, coerentemente all'orchestra tradizionale, la scala cromatica temperata di 12 suoni. Il *cluster* che deriva dalla simultaneità di questo cromatismo è solo una delle molte possibilità di produrre un *cluster* statico. Non è affatto necessario infatti che le fibre del tessuto sonoro siano costituite da semitoni, potrebbero essere anche quarti e terzi di tono oppure



intervalli irregolari. Con ciò si sposta la discussione da una sfera materiale naturale ad una estetica. Si potrebbe dire che il meccanismo estetico e tecnico che deriva dall'utilizzazione della scala temperata cromatica nel *cluster* assume la stessa funzione regolatrice che nella musica precedente era svolta da certi procedimenti come la serie (in particolare quelle basate sull'altezza) e, ancor prima, dalla formula di cadenza. Si ripropone così nuovamente il problema dello sfondo e della superficie della musica. Infatti l'assunzione meccanica della successione cromatico-temperata come *cluster* è un fenomeno di fondo, mentre le trasformazioni in varie tessiture all'interno del *cluster* sono una sorta di fenomeno di superficie, anche se stabilito concettualmente. Il particolare merito di *Atmosphères* sembra essere quello di far coincidere materialmente sfondo e superficie, anche se un'interpretazione estetica può separarli l'uno dall'altro.

(Titolo originale: *Strukturen im Strukturlosen*, «Melos», XXXI, 1964, pp. 391-8. Traduzione di Luisa Mennuti e Riccardo Morello. Si ringrazia la Direzione della rivista per la gentile concessione).



György Ligeti

«*Volumina*»

L'organo destò il mio interesse a causa della sua ricchezza di possibilità timbriche ancora inesplorate, ma anche, e soprattutto, a causa delle sue deficienze: la sua goffaggine, la sua rigidità e spigolosità. Questo strumento somiglia a una gigantesca protesi. Ero curioso di scoprire come si sarebbe potuto imparare a camminare di nuovo con questa protesi. Nello schizzo della mia composizione per organo *Volumina* presi quindi le mosse soltanto dai presupposti del meccanismo dell'organo, ivi comprese le sue imperfezioni. Con l'organista Karl-Erik Welin – con il quale sono in debito non solo per i suoi preziosi consigli, ma anche per aver eseguito per la prima volta il pezzo – e stimolato dalle *Konstellationer I* di Bengt Hambraeus, le quali aprivano alla creazione di un nuovo stile organistico strade fino a quel momento sconosciute, approdai a una nuova tecnica per l'esecuzione organistica. Questa tecnica consiste principalmente nelle possibilità svariate e differenziate di articolazione e di strutturazione di suoni in sé conclusi e colmati cromaticamente, e cioè di *clusters*, i quali vengono attraversati da vibrazioni sia in stato di immobilità sia a causa di movimenti interni; infine, essi vengono inclusi nella forma musicale nella loro totalità, ora in movimento, ora in costruzione o in scomposizione. I diversi tipi di movimenti vengono prodotti da una tecnica, finora non impiegata, del pedale oppure delle dita e della mano, nascono da tipi di tocco i quali possono variare fortemente a seconda che si suonino agili organi elettrici o pesanti organi meccanici.

L'uso dei diversi tipi di *clusters* porta ad una grande amplificazione delle possibilità dinamiche dell'organo, soprattutto all'esecuzione di continui *crescendo* e *diminuendo* realizzati in maniera finora sconosciuta – a prescindere da quelli ottenuti con i pedali Schwellen, peraltro molto limitati e insoddisfacenti nel loro effetto. Dato che



nell'organo – diversamente da quanto accade con il pianoforte – il numero dei tasti premuti determina contemporaneamente l'intensità del suono, risulta possibile agire costantemente sull'intensità mediante una variazione adeguata dell'ampiezza dei *clusters*. La continuità stessa è ingannevole poiché si basa sull'impiego o la sospensione di singole canne dell'organo. Ora, se si prende in considerazione la quantità relativamente grande delle canne che suonano in un *cluster*, nonché i brevissimi intervalli di tempo che intercorrono fra l'azionare e il sospendere le singole canne, risulta chiaro che la discontinuità, per così dire microtemporale, si fonde per il nostro udito in un *continuum*. È questa una delle possibilità di estrarre come per incanto dal goffo e apparentemente posticcio meccanismo dell'organo, un suono estremamente flessibile, la cui eleganza ed articolazione non lasciano sospettare la grossolanità dei mezzi che l'hanno prodotto. Non si tratta in assoluto di un *tour de force* né di manipolazioni perpetrate, per così dire, contro l'organo, ma di un modo di suonare che combina le diverse insufficienze dello strumento in modo tale che i singoli 'difetti' sembrano neutralizzarsi a vicenda.

La nuova tecnica esecutiva con *clusters* porta non solo a una flessibilità dinamica, ma anche a una flessibilità nel mescolare e nel variare i timbri. Il suono dell'organo si caratterizzava finora per i cambiamenti fortemente contrastanti dei timbri; in questo settore non era possibile avere passaggi continui. Grazie però a una tecnica appropriata della mano e delle dita i singoli *clusters* possono non solo passare gradualmente da un manuale ad un altro, registrato diversamente, ma possono perfino essere trasportati attraverso tutti i manuali; in questo modo vengono realizzati i passaggi timbrici i quali uguagliano, con le loro sottili gradazioni, le variazioni di intensità. Un ulteriore arricchimento in questa direzione consiste nell'abbinare variazioni dinamiche e timbriche giocando da un lato sulla variazione dell'ampiezza dei *clusters*, e dall'altro sul cambio dei manuali.

Questa manipolazione dei timbri, nuova per quanto riguarda l'organo, parte dal presupposto di un ampio arricchimento nell'utilizzazione dei registri. Le leve dei registri e i tasti vengono durante l'esecuzione ad essere equiparati – procedimento, questo, caratteristico non soltanto dei miei *Volumina*, ma ancor di più, della *Improvisation ajoutée* di Mauricio Kagel, la quale è stata scritta contemporaneamente alla mia composizione per organo, ma in maniera totalmente indipendente. Nell'esecuzione di pezzi organistici complessi, principalmente di quelli appartenenti alla letteratura romantica, era usuale la presenza, accanto all'organista, di un assistente di registrazione. Il ruolo di questo personaggio cresce notevolmente nel caso di *Volumina*, ma non è impossibile eseguire il pezzo da soli, senza



aiuto. Infatti, i *clusters* possono essere realizzati e tenuti con l'aiuto di appositi pesi di piombo, il che lascia le mani dell'organista libere di occuparsi dei tiranti dei registri. Lo sviluppo della tecnica esecutiva comprende, accanto alla tecnica dei *clusters*, altri aspetti riguardanti le possibilità meccaniche dell'organo. Ricorderemo tra questi taluni «effetti ad aria» e l'«esecuzione muta», l'accensione e lo spegnimento del motore dell'organo durante l'esecuzione, il che, mediante variazioni nell'alimentazione dell'aria, porta a nuovi timbri ed a scordature di suono; infine, per ottenere lo stesso risultato, si impostano i tiranti dei registri a metà, una manipolazione questa che si può realizzare soltanto con organi meccanici.

La nuova tecnica esecutiva richiedeva l'elaborazione di una nuova notazione che vi si adegua. Questa notazione consiste – accanto alle indicazioni per l'esecuzione – in segni grafici che nulla hanno a che vedere con la notazione tradizionale e costituiscono per la nuova tecnica organistica un mezzo di informazione più preciso del sistema usuale. Non si tratta però di 'grafica musicale'. Questa notazione non possiede alcun valore proprio e neppure possiede una pluralità di significati; è costituita semplicemente da simboli indicatori di precise prescrizioni. All'interprete vengono lasciate ampie libertà; libertà puramente interpretative però e non del tipo di quelle che implicano una compartecipazione nel processo compositivo dell'opera, come è consuetudine nelle composizioni 'grafiche' variabili. Il linguaggio musicale del mio pezzo per organo è non tradizionale. La cosa risulta certo problematica se si pensa che l'organo, più di ogni altro strumento, soggiace alla tradizione. Tracce di questo carico si scorgono anche nel mio pezzo, ma non consistono nel reimpiego di figure barocche né fronzoli tardo-romantici. L'armonia, la figurazione e la polifonia, nascoste e represses, rimangono al di sotto della superficie sonora della composizione, come fossero profondamente sommerse sotto una superficie acqua, segrete ma attive. Ne risulta una forma per così dire vuota; sorgono figure senza volto, come se ne vedono nei dipinti di De Chirico, poderose ampiezze e lontananze, un'architettura consistente nella sola struttura, senza un edificio tangibile. Della tradizione organistica non restano che severità e imponenza; tutto il resto sparisce nei vasti spazi vuoti, nei *volumina* della forma musicale.

(Titolo originale: *Bemerkungen zu meinem Orgelstück «Volumina»*, nel fascicolo illustrativo del disco Wergo 60095. Traduzione di David Urman. Si ringrazia la Wergo Schallplatten GmbH per la gentile concessione).



Paolo Tonini Bossi

«Requiem»

L'idea di dare una veste musicale al testo della *Missa pro defunctis* risale agli ultimi anni della permanenza di Ligeti in Ungheria (1953-56), ma fu soltanto nella primavera del 1963 che egli pose mano materialmente alla composizione del *Requiem* per soprano, mezzosoprano, due cori e orchestra, completandolo circa un anno e mezzo più tardi, nel gennaio del 1965.

Ciò che affascinava il compositore, come ebbe egli stesso a dichiarare, era in particolare l'immagine terrificante del Giudizio Universale, tra dissolventi lingue di fuoco e prodigiosi squilli di tromba, quale la si evince dal testo del «Dies irae»; immagine resa maggiormente icastica dall'incalzare impietoso ed ossessionante insito nella struttura metrica della celebre sequenza. Ed è quest'ultima infatti a rappresentare il nucleo testuale preminente dell'intera composizione, occupando il numero 3 e il numero 4 della partitura, intitolati rispettivamente: «De die iudicii sequentia» (basato sulle prime diciassette strofe), e «Lacrimosa» (basato sulle ultime tre strofe) che conclude l'opera. Le altre due sezioni sono costituite dall'«Introitus» (numero 1: «Requiem» propriamente detto), che adotta interamente il testo tradizionale della liturgia 'pro defunctis' tratto dal IV libro di Esdra (apocrifo), e il «Kyrie», con la triplice invocazione «Kyrie eleison, Christe eleison», qui intonata contemporaneamente dal coro in apertura anziché in successione, come accade solitamente.

L'assenza di altre sezioni, che compongono le Messe di requiem della tradizione musicale (per esempio l'«Offertorio», il «Sanctus e Benedictus», l'«Agnus Dei») esclude a priori l'idea di una eventuale destinazione liturgica del *Requiem* di Ligeti.

La massa corale è suddivisa in due cori: il Coro I occupa una posizione di rilievo nelle prime tre sezioni della partitura (nell'ultima, «Lacrimosa», il testo è intonato esclusivamente dai due 'soli').



La scrittura micropolifonica genera venti parti, risultanti dalla divisione per quattro di ogni singola sezione vocale (soprani, mezzosoprani, contralti, tenori e bassi). Il Coro II è impiegato soltanto nel «De Die Iudicii Sequentia» e giunge ad un massimo di dieci parti (singole sezioni divise per due). Ligeti fornisce indicazioni precise anche riguardo al numero dei componenti ciascun coro: da sessanta a cento per il Coro I; minimo centoventi (possibilmente di più) per il Coro II.

L'orchestra prevede l'uso di strumenti inusitati, con un'estensione verso il registro grave ai limiti dell'udibilità: clarinetto contrabbasso, accanto al più familiare controfagotto, trombone contrabbasso e tuba contrabbasso tra gli ottoni, un tam-tam «di dimensioni enormi, con un suono molto profondo» tra gli strumenti a percussione.

### «Introitus»

Sul bicordo introduttivo (*fa diesis* - *sol*) dei tromboni I e II con sordina, si innestano i bassi del Coro I divisi per quattro; dalle note perno *fa diesis* e *sol* si dipanano quattro linee melodiche indipendenti, simili a semplici oscillazioni, in quanto basate su minimi spostamenti cromatici ascendenti e discendenti. Le quattro parti, dopo una partenza omoritmica, procedono su ritmi diversificati, ciascuno dei quali, anche attraverso l'uso di gruppi irregolari e di microsincopi asimmetriche, contraddice sistematicamente il principio tradizionale della suddivisione in tempi forti e deboli che pure la divisione in battute di  $2/2$  ( $4/4$ ), costante per tutta la sezione, potrebbe dapprima suggerire. L'annullamento di quel concetto di scansione ritmica, già scardinato nei precedenti lavori strumentali, fa provare qui all'ascoltatore il senso di una incommensurabile distanza spazio-temporale («Wie aus der Ferne», indica l'autore sulla partitura). Questo tipo di scrittura ritmica ci riporta alla polifonia franco-fiamminga (il nome di Ockeghem ricorre spesso nella letteratura su Ligeti) quando ancora non si adottava la stanghetta di battuta. I trascrittori moderni nell'applicare a quelle musiche la divisione per battute ricorrevano al fenomeno ritmico della *enjambée*, in cui una nota dalla sua battuta si prolunga a quella successiva producendo un continuo gioco di sincope.

L'estensione di questo primo intervento corale raggiunge l'ambito di una quarta diminuita, intervallo che costituisce il ventre di questa macro-oscillazione (risultante cioè dalla sovrapposizione delle quattro micro-oscillazioni) che ha nel bicordo *fa diesis* - *sol* dell'attacco e dell'estinzione i suoi punti nodali. Inoltre il sovrapporsi delle micro-oscillazioni nei punti di differenziazione minima delle altezze pro-



duce sensazioni uditive assimilabili al fenomeno acustico dei battimenti. Che la tecnica contrappuntistica, definita dall'autore stesso «micropolifonia», sia nata in conseguenza di una sistematica esplorazione dei fenomeni riguardanti la natura fisica del suono, compiuta nello Studio di Fonologia di Colonia negli anni 1957-58, è ormai noto. Nel corso dell'intera sezione, si assiste ad un innalzamento progressivo di registro, dal grave all'acuto: dapprima con la sovrapposizione ai bassi, dei tenori e dei contralti sostenuti dal timbro più chiaro di corni e trombe; poi con l'intervento delle due voci soliste accompagnate dai flauti e la comparsa dei mezzosoprani e dei soprani (questi ultimi significativamente alle parole «Et lux perpetua»). A conclusione dell'«Introitus», abbiamo l'entrata degli archi molto divisi su una fascia trasparente di armonici tenuti a lungo, senza diminuendo finale. Dalla «luce oscura» dell'inizio, per usare l'espressione suggestiva dello stesso Ligeti, si giunge, per gradi, ad una luminosità lunare, come filtrata attraverso l'alabastro delle finestrelle di un antico mausoleo.

Sporadiche discese verso il grave, si hanno sull'invocazione «Domine» e più oltre, alle parole «exaudi orationem meam», intonate in entrambi i casi da due bassi profondi a distanza di seconda maggiore, in omoritmia. L'impiego delle voci virili nel registro basso, ben oltre i limiti dell'estensione corale, sembra scaturire dal clima espressivo dominato dal mistero della morte. Lo si ritrova per esempio nello *Stabat Mater* di Penderecki; ma già Orlando di Lasso, nel «Crucifixus» della messa *Puisque j'ai perdu*, introduce note così gravi da risultare irraggiungibili alla maggioranza dei cantori. La sonorità che ne risulta, gutturale e priva di vibrato, sembra provenire dagli abissi del tempo quando, secondo i miti degli antichi popoli, il Suono diede origine al mondo.

Il Coro I non viene mai impiegato al completo: i singoli settori intervengono secondo combinazioni via via diversificate. L'inizio e la fine dei vari interventi sono omoritmici: ne deriva un ispessimento e assottigliamento del numero delle voci nient'affatto graduale, ma per sovrapposizione o sottrazione dei vari blocchi corali.

Gli interventi strumentali, prevalentemente su note a valori larghi, spesso precedono l'entrata delle voci fornendo ad esse un sicuro punto di riferimento per l'intonazione, a sottolineare la componente empirico-artigianale dell'arte compositiva di Ligeti.

### «Kyrie»

Il trattamento sillabico o semisillabico del testo nella prima parte, diviene tendenzialmente melismatico nel «Kyrie». Le linee melodi-



che delle voci del coro procedono ora seguendo il principio di una intensificazione ritmica a ondate crescenti e decrescenti, simili a vibrazioni a frequenza variabile. Anche l'ampiezza delle oscillazioni aumenta rispetto all'«Introitus»: le voci cioè si muovono all'interno di un *ambitus* allargato toccando la massima estensione possibile. I movimenti per gradi congiunti lasciano il passo, nei punti di maggiore tensione, a spostamenti per intervalli sempre più ampi sino alle ottave diminuite e alle none minori combinate tra le voci superiori in modo da formare scale cromatiche discendenti. Parallelamente nelle parti strumentali si infittiscono le indicazioni dinamiche, timbriche ed espressive: *crescendo* e *diminuendo* gradualì o improvvisi, suoni intensi («con molto arco»), interruzioni repentine su suoni sforzati.

All'interno della fitta stratificazione delle diverse fasce sonore è possibile individuare di volta in volta la preminenza di una di esse sulle altre, procedimento ispirato al principio schoenberghiano della *Hauptstimme* e della *Nebenstimme* (all'entrata di ciascuna voce si trova spesso l'indicazione: «im Hintergrund»).

Il Coro I, protagonista indiscusso del «Kyrie», giunge sovente al *plenum* delle venti parti. La moltiplicazione del numero delle voci nella scrittura corale ha precedenti illustri e remoti a dimostrazione del legame sottile ma tenace che unisce il compositore alla tradizione. Dalla primitiva tecnica delle *voces additivae* nelle composizioni dei maestri borgognoni, che provocava uno sporadico aumento dell'organico vocale o strumentale, spesso in concomitanza di parole particolarmente significative, si giunge alle trentasei voci del *Deo Gratias* di Ockeghem o alle quaranta del mottetto *Spem in alium* di Tallis.

Gli strumenti raddoppiano le voci per lunghi tratti: in particolare il quintetto d'archi si lega, con le proprie sezioni divise per quattro, alle corrispondenti sezioni del coro (violini primi/soprani; violini secondi/mezzosoprani; viole/contralti; violoncelli/tenori; contrabbassi/bassi) producendo uno straordinario effetto di amplificazione timbrica. Negli episodi di maggiore spessore polifonico, gli strumenti contrabbassi sostengono il peso delle parti superiori per mezzo di note-pedale, la cui esecuzione deve avvenire secondo precise modalità indicate dall'autore in calce alla partitura: impercettibilità del cambio d'arcata per gli archi, unica presa di fiato iniziale per legni ed ottoni, onde evitare la benché minima accentuazione ritmica.

Le diverse onde sonore seguono una scrittura a canone molto scaltrita: l'imitazione riguarda però esclusivamente le altezze, non il ritmo.

Il piano armonico del «Kyrie» è basato, come ha notato Paul Griffiths, sull'accordo di settima diminuita risultante dall'intersecarsi di due intervalli di quarta eccedente: *si bem.* - *re bem.* - *mi* - *sol.* La



persistenza del tritono nel corso dell'intera sezione starebbe ad indicare uno degli aspetti che legano la musica di Ligeti alla tradizione ungherese di Liszt e di Bartók.

Già nel «Kyrie» vengono anticipati certi toni altamente drammatici ed espressionistici che esploderanno con indicibile veemenza nella successiva «Sequentia».

### «De Die Iudicii Sequentia»

L'indicazione posta sulla partitura: «*subito agitato molto*, mit grossster Kraft und Aufregung» (con la maggiore forza e agitazione possibili), prelude ad un'esplosione timbrica di inaudita potenza. L'orchestra, arricchita della percussione, assente nell'«Introitus» e nel «Kyrie», dopo un inizio fortissimo dei fiati, procede con l'aggiunta degli archi alternando pause e suoni di brevissima durata (questi ultimi caratterizzati da energici modi d'attacco) disposti sulla partitura a formare un fitto reticolo ordinato in base alla tecnica arcaica dell'*hoquetus*. Dopo una lunga pausa, il mezzosoprano intona il fatidico «Tuba mirum spargens sonum», all'inizio per valori larghi, poi per singole note eseguite con estrema rapidità in una spasmodica contrazione ritmica. Le voci soliste compiono improvvise e folgoranti escursioni tra i vari registri con un effetto dirompente sottolineato da indicazioni espressive quali «sinistro e minaccioso». Il trattamento micropolifonico delle voci ritorna episodicamente a sottolineare le invocazioni di perdono e di pentimento presenti nel testo («Salva me, fons pietatis», e ancora «Oro supplex et acclivis, cor contritum»). È cura costante del compositore rendere manifesto attraverso la musica l'alto valore emotivo dei singoli versi. Se ne ha un altro esempio alle parole «Mors stupebit et natura» cantate sotto-voce in modo «intensivo» dai Cori I e II uniti. Gli interventi dell'intero organico, trodati da lunghi silenzi (pause con punto coronato), si susseguono in un'alternanza continua di pieni e vuoti che pare determinata unicamente dall'impulso creativo dell'autore, vivificato da un testo così ricco di spunti drammatici. La timbrica quanto mai variegata procede per fusioni neoimpressionistiche, per timbri puri o per effetti coloristici isolati (*clusters* del clavicembalo amplificato, colpi di frusta ecc.).

Le visioni macabre, l'atmosfera cupa e stupefatta sono quelle «del Giudizio Universale o dei quadri di Bosch o di Bruegel». L'assenza apparente di principi formali rigorosamente preordinati richiama certe figurazioni di epoca medievale o pre-umanistica in cui l'organizzazione dello spazio figurativo non conosceva le regole della



prospettiva: si pensi al ciclo di affreschi del Battistero di Novara, ispirati ai sette flagelli dell'Apocalisse o al Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa.

«Lacrimosa»

La flebile, diafana sonorità dei due ottavini e del flauto sul lungo pedale dei contrabbassi ci introduce in un clima espressivo completamente trasfigurato. Il pianto del peccatore che si rivolge a Dio perché gli conceda il perdono, non si esprime con toni allocutori e gesti scomposti di disperazione: domina qui un senso di solitudine, di fragilità dell'uomo al cospetto di Dio, un atteggiamento antiretorico, interiorizzato ma non per questo meno drammatico e toccante, in cui Ligeti dimostra di aver assimilato la lezione bartókiana (Adagio del V Quartetto per archi, «Elegia» del Concerto per orchestra).

Soprano e mezzosoprano danno vita a tenui *bicinia* micropolifonici, separandosi nelle cadenze finali a formare consonanze perfette le quali acquistano maggior risalto proprio perché in netto contrasto con la conduzione fortemente dissonante in cui vengono immerse. Si sente in questi episodi l'eco lontana dei primissimi esempi di *organa*, caratterizzati appunto da *clausolae* in consonanza perfetta. Il «Lacrimosa» termina con una fitta fascia timbrica per suoni tenuti, costituita in prevalenza dagli armonici degli archi. L'indicazione «Tutti: morendo... niente» è posta al fine di ottenere un progressivo spegnimento timbrico sino all'isolamento di clarinetto basso e clarinetto contrabbasso che proseguono isolati, «Senza tempo», sino alla lunga pausa finale sulla quale, come un'epigrafe, paiono iscriversi le parole dell'autore: «La musica sembra venire dall'infinito e nell'infinito perdersi non essendo che un momento audibile della musica delle sfere che resta immutabile ed eterna».



Harald Kaufmann

«*Aventures et Nouvelles Aventures*».

*Un caso di musica assurda*

Se ci si aspetta da *Aventures* di György Ligeti – composizione scritta nel 1962 per conto del Norddeutsche Rundfunk ed eseguita per la prima volta nel 1963 ad Amburgo dall'ensemble viennese Die Reihe – una riedizione di *Atmosphères*, pezzo per orchestra, si rimarrà senza dubbio delusi. Infatti l'*espressivo* in un certo senso frazionato che domina la scena musicale in *Aventures*, interpretato da tre cantanti solisti in una rapida alternanza di caratteri acustici molto brevi, sembra proprio adottare una posizione diametralmente opposta alla calma statica di *Atmosphères*. In *Aventures* si ascoltano gemiti, risolini, grida d'angoscia; il dolore, il sussiego, la civetteria, l'ironia, i singhiozzi, la passione, lo scherno, il patetico, la minaccia si mescolano tra loro con una caotica abbondanza. Al primo ascolto non si arriva ad individuare il sistema in base al quale si susseguono queste manifestazioni acustiche degli affetti. Le combinazioni divergenti e terrificanti si scambiano in modo così repentino da sembrare un ciarpame fatto di brandelli di una conversazione rumorosa, paragonabile a un gigantesco atrio di stazione oppure a un enorme mercato con ogni genere di esclamazioni. Tuttavia il mimetismo di questi caratteri è immediatamente percepibile. In *Atmosphères* erano caratteri associabili che facevano pensare allo svolgersi di un requiem dietro muri protettivi, al punto che si percepiva prima di tutto la materia sonora statica. In *Aventures*, al contrario, il gesto acustico che vuol essere portatore di significato assale così tenacemente l'ascoltatore che di fronte a questo gesto egli non può assolutamente percepire la materia sonora da cui si snoda l'espressione.

Riproduciamo l'inizio di *Aventures* (es. mus. 1, pp. 2 e 3 della partitura). Su un complesso sonoro di note cromaticamente vicine *do diesis* - *re* - *do*, iniziato in un lontano *pppp* da contrabbasso, violon-



Es. 1

Handwritten musical score for a piece titled "Agitato" in 4/4 time. The score is written on seven staves, each with a vocal or instrumental part and German lyrics. The parts are labeled S (Soprano), A (Alto), B (Bass), Fl (Flute), Cor (Coro), Vc (Violoncello), and Cb (Contrabass). The tempo is marked "Agitato" with a tempo indicator of 132. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, f). The lyrics are in German and appear to be a dramatic or narrative text. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

\* Keine Pause! Schließt unmittelbar an Text 1 an.



[7]

A tempo

4  $\text{♩} = 86-90$

[8] [9]

Senza tempo. 4-5"

GP

**S** *molto leggero* *Stimme: dim... Luft: cresc...*  
Lachen *allmählich extenuieren → Knechend*

**A** *pp molto leggero* *Stimme: dim... Luft: cresc...*  
Lachen *allmählich extenuieren → Knechend*

**B** *pp* *Stimme: dim... Luft: cresc...*  
*breitpaß Hornbläsern → Knechend* *so tief wie möglich*

cello e flauto, i tre cantanti entrano con emissioni acustiche strane. Esse stanno a metà strada tra lingua e complessi fonetici: respirazione ansimante, espirata in una ritmica agitata, poi gemiti del baritono che vanno dal fonema *h* sordo al fonema *h* sonoro per ritornare sordo, poi «con nostalgia», secondo la partitura, sviluppo di una vocale sulla nota *mi bem.* dalla *o* aperta fino a una *o* nasalizzata e fino a una *m* sorda che svanisce, poi, di nuovo, respirazione forte, un riso brusco che esplode nello *sforzato* di un fonema inspirato – si direbbe che il baritono voglia spaventare qualcuno – sul quale il soprano e il contralto riprendono il riso lasciandolo a poco a poco spegnere in un ansimare senza suono. Un *glissando* ironico del baritono termina il periodo.

Malgrado l'assenza di ogni riferimento semantico che spieghi questa sequenza introduttiva di *Aventures*, l'azione acustica permette di vedere una 'azione' mimetica. Prende l'avvio dall'emissione di un complesso sonoro statico che esprime la nostalgia; si ride del riflusso nostalgico, i caratteri episodici hanno una funzione di perturbazione: sia il *glissando* di minaccia ascendente, sia il *glissando* ironico discendente ed il grido di spavento inspirato. Le azioni della nostalgia e della canzonatura sono dominanti. Non è di una persona che ci si prende gioco, ma di una condizione che sembra infantile a causa



dell'assenza di ogni testo e di una intenzionalità emozionale senza inibizioni.

Dalla disposizione degli affetti acustici risulta un ordine formale. Nel seguito della sequenza introduttiva, i caratteri di nostalgia e di canzonatura sono ripetuti dai cantanti, mentre gli strumentisti ripetono le superfici stazionarie dello sfondo. Il complesso sonoro *do diesis - do - re* compare ancora due volte, come punto di riferimento. Di tanto in tanto ci sono estensioni e trasposizioni del *cluster*: un accordo *do diesis - re - re diesis - mi - fa* suonato dalla celesta, così come all'inizio del periodo un accordo *si - si bem. - do - re bem.*, generato da una nota cantata crescente rispetto al *si bem.* e calante rispetto al *si*, nota sulla quale torneremo più avanti. In una breve parte centrale di questa sequenza il soprano e il baritono emettono, all'interno di un solo respiro per ogni emissione sonora stilizzata, tossicchiamenti, risa, pianti, sospiri, gemiti, rantoli. Il tutto eseguito con discrezione, in modo appena udibile ma preciso.

Una dialettica tra chiarezza e interferenza attraversa tutta la composizione. È qui una parte delle 'avventure' che il compositore ha voluto tentare. Improvvisamente il problema è posto in modo analogo a quanto avviene in *Atmosphères*. Se, dal materiale della fusione sonora – deliberatamente indistinta – e dalla sonorità estremamente composita, il compositore si sforzava allora di liberare sviluppi ai quali occorreva associare, ascoltandoli, significati, in *Aventures*, con piena evidenza, i caratteri devono essere riportati al livello di materiali attraverso l'atto del comporre, attraverso la preparazione e la differenziazione. Ogni *espressivo* ha il suo posto in quanto componente del materiale. Dal fatto che, in *Aventures*, esista comunicazione non attraverso il contenuto enunciativo delle frasi e delle parole di una lingua, ma esclusivamente attraverso fonemi praticamente idiomatizzati, le frontiere tra i fonemi prodotti dalle voci umane e quelli prodotti dagli strumenti si spezzano. Ne risulta un succedaneo di lingua, una sorta di lingua originale mimetica al livello di una tecnica raffinata dall'impiego complesso della fonetica moderna. Già l'ingegnere Kurt Schwitters si era sforzato con la sua *Sonata in fonemi originali* di coniugare elementi primitivi ed elementi tecnicamente evoluti. Al livellamento della sintassi e della semantica linguistica Ligeti oppone una rivalutazione della fonetica in quanto portatrice di significati e di idee.

*Aventures* contiene dunque una serie di effetti strumentali non abituali, che occorre giudicare da questo punto di vista. Sono effetti che non provengono assolutamente da un piacere di non-senso dadaista, da un desiderio di schiamazzo e di novità, ma da una volontà di realizzare determinate rappresentazioni sonore. Nella battuta 10



compare la nota che deve essere crescente rispetto al *si bem.* ma calante rispetto al *si*. Mentre suona il *si bem.* il corno canta nello strumento – effetto straordinario che, a causa della sua discrezione, serve da interferenza sonora, ma che ascoltatori attenti percepiscono sotto forma di tremolio. Troviamo praticamente la stessa discrezione in una nuova entrata strumentale durante il passaggio dedicato al riso (batt. da 17 a 19). Mentre i cantanti intonano le loro linee melodiche a zig-zag in una aggressione crescente, il pianista agisce sul pedale di risonanza del suo strumento, unica azione negli strumenti: le corde entrano in vibrazione come in un sogno che svanisce, sono appena udibili, e pertanto il loro effetto di interferenza acustica è considerevole. Non c'è neppure una pagina della partitura di *Aventures* in cui non accada qualche cosa di fuori dell'ordinario negli strumenti. Così un effetto minuzioso di timbro è ottenuto tendendo quattro elastici di spessore e con tensioni differenti su un tamburo utilizzato come cassa di risonanza; percuotendoli si ottengono quattro rumori diversi: acuto, meno acuto, medio, grave. In un altro punto si ottiene un rumore di un'intimità singolarmente intensa prendendo un grosso libro senza rilegatura rigida in una mano, mentre l'altra fa ruotare rapidamente le pagine scorrendo con il pollice sul bordo delle pagine stesse in *glissando*; il libro rimane praticamente chiuso. Questo effetto sussurrato si mescola ai bisbigli dei cantanti solisti e li mette particolarmente in rilievo (batt. 29 e 30). Ecco una buona dimostrazione della funzionalità di una strumentazione non abituale in *Aventures*. Gli strumenti hanno intenti quasi fonetici. Altrove si raschia con movimenti circolari la superficie ruvida di una valigia di cartone con due pezzi di cartavetro. Si fa scoppiare un sacchetto di carta pieno d'aria. Il risultato è un suono acuto. Tramite una canna rigida o un bastone si percuote un oggetto in legno risonante, un piccolo armadio oppure una cassa in legno duro ed elastico. Si suonano egualmente in modo non convenzionale gli strumenti tradizionali, quando è necessario. Così si suonano qua e là il flauto e il corno con molta aria e con una articolazione ritmica minuziosamente prescritta, ma senza emettere suono. Per ottenere un preciso effetto sonoro in un punto dato, si fanno vibrare le corde del violoncello e del contrabbasso con le unghie, delicatamente e molto lentamente, percorrendole in modo non periodico; altrove una indicazione analoga è destinata al pianista e al clavicembalista che devono eseguire azioni simili sulle corde gravi del pianoforte. Ci sono ancora una dozzina di altre indicazioni teoriche altrettanto non abituali nel trattamento degli strumenti, che sembrano più strane dei risultati sonori ottenuti. Innegabile un certo divertimento nascosto dietro la preparazione sperimentale; è del resto grazie all'influenza della cerchia di Cage sui musicisti d'avanguardia europei che questa attitudi-



ne si è da qualche anno già praticamente generalizzata. Un compositore come Ligeti conosce fin troppo bene l'usura della sala 'panacustica' dell'effetto, e il suo occasionale degrado a museo delle cere, per non cercare di approfondire il fascino che appare dall'esplorazione di effetti più duraturi sulla psicologia dell'ascoltatore.

*Aventures* non si sottrae alla nozione di espressionismo, nozione molto contraddittoria dal punto di vista estetico. Il desiderio ardente di ogni espressione è la manifestazione della spontaneità, di ciò che è psichicamente mobile, della tensione interiore non corretta da riflessioni tradizionali. Invece di ciò, non esiste alcun espressionismo, neppure quello fauvista, che non sia obbligato a lavorare con un vocabolario di formule, di gesti e di sistemi la cui espressività riposa in fin dei conti su una convenzione. L'espressione ostile allo stereotipo deve esprimersi attraverso stereotipi; essa è forse, fin dalla sua nascita psichica, precostituita attraverso stereotipi che traducono convenzioni. Nietzsche se n'è presto reso conto, quando la teoria della musica romantica, e soprattutto quella del teatro neo-tedesco, voleva ricollegarsi all'espressività della musica. La teoria dell'espressione si trova in un grave dilemma.

Es. 2

**Besondere Anmerkungen:**

\* Besonders intensives zum Publikum gerichtete Flüstern ("stage whisper"). Dabei die (stimm-)lose Lauten übertrieben klar artikulieren.

NB. In den Pausen nicht ausatmen.

\*\* Sollte der Bariton das A nicht sicher treffen, kann dieser Ton vom Cellisten mitgespielt werden, im Form eines sehr leisen pizzicato.



In un passaggio di *Aventures* i fonemi consonantici sussurrati dai solisti si congiungono per formare una traccia di rumore (es. mus. 2). A detta del compositore si tratta qui di mescolare caratteri spettrali e ridicoli. Talvolta piccole grida sono integrate al sussurro. L'immagine sonora è diffusa e confusa. Si può, certo, parlare qui di un abbassamento dell'azione del parlare fino al livello di un processo fisiologico fonetico fondato su un certo vocabolario fonico in vista della rappresentazione di certi valori. Che il contenuto di senso dell'espressione abbia l'aria d'essere spettrale o ridicolo è relativo, cioè dipendente dalle abitudini auditive, dalla volgarizzazione delle interpretazioni psicologiche, infine dalla posizione nell'ambito di una cultura musicale e dal suo stadio di coscienza. Una parola che suscita il riso non è divertente in senso assoluto, ma unicamente in rapporto con la situazione. Si logora con la ripetizione e diviene incomprensibile se si ignorano le premesse. Ciò che sembra esaltante o ridicolo dal punto di vista occidentale non lo è necessariamente per l'Estremo Oriente.

L'effetto assurdo è fondato sul fatto che si rinuncia apertamente ad una semantica corrente e divenuta banale, e soprattutto ai suoi collegamenti, senza procedere pertanto ad una eliminazione di tutti gli stimoli semantici che, al contrario, sono raggruppati all'interno dei frammenti. Per analogia con l'eredità dell'espressionismo, nasce una volta ancora una contraddizione estetica. Perché, se si è decifrato un enigma assurdo, se si sono percepite le nuove concatenazioni degli effetti e se si è in grado di seguirle, il testo assurdo non è più assurdo, ma è una lingua con le sue deduzioni ed i suoi ragionamenti, pur essendo molto più complessa di quella di tutti i giorni.

Certo, il sistema fonetico utilizzato da Ligeti sfugge al significato delle sillabe, delle parole o delle frasi, trasforma la lingua nazionale in esperanto fonetico, ma senza liberarsi dalle tradizioni fonologiche delle aree linguistiche conosciute da lui e da noi. Colpisce che, ad esempio, in *Aventures*, egli non utilizzi palatalizzazioni quali si presentano nelle lingue slave con le consonanti palatali che vi sono frequenti: non compaiono le tipiche fusioni tra la *b* e la *j*, o tra la *p* e la *j*, o tra la *k* e la *j*; la fusione tra la *t* e la *j* che Ligeti impiega di frequente proviene dall'ungherese. Non si troveranno neppure in *Aventures* i fonemi retroflessi che si ottengono curvando la punta della lingua all'indietro, facendo un movimento tale che la punta tocchi la parte anteriore o mediana del palato. Si troveranno piuttosto i fonemi retroflessi prodotti come in svedese o in inglese, ma non come nelle lingue indiana, cinese e vietnamita. Inoltre, Ligeti fa un grande uso di vocalizzazioni, più raramente di dittonghi, mai di tritonghi, fonemi che nascono dall'unione di tre vocali distinguibili e che esistono in cinese, vietnamita e siamese. Questi esempi devono



dimostrare che anche un sistema espressivo fondato sulla riduzione fonetica resta sempre un sistema, che ha le sue tradizioni e le sue convenzioni, che in gran parte agiscono inconsciamente.

Le esecuzioni concertistiche di *Aventures* devono essere rese ancora più chiare da gesti quasi teatrali in ogni manifestazione espressiva. Il compositore considera augurabile che i tre cantanti illustrino attraverso azioni mimetiche le manifestazioni acustiche dell'interrogazione, del patetico, della presunzione, della canzonatura, dello spavento; che trasformino di conseguenza il palco accademico in una scena, perfino piena di decoro, quale viene creata automaticamente dai cantanti di *Lieder* in cerca di un contatto profondo con il pubblico. Gli scopi del dialogo sono comunicati ai rispettivi compagni, attraverso i quali le loro reazioni stupefatte, essendo sempre differenti da ciò che ci si attenderebbe per convenzione, sono visibilmente messe in rapporto di contrasto. I partecipanti, cantanti come strumentisti, si trovano durante l'esecuzione in un'alternanza costante di mutuo amalgama e di repentina separazione gli uni dagli altri. Il *pathos* di questa dialettica è tanto grande che le esecuzioni particolarmente riuscite faranno pensare a istantanee tratte da opere di Verdi, dal momento che le azioni irrigidite e grottesche sono percepite come una catena multicolore in apparenza arbitrariamente giustapposta.

L'assurdità, utilizzabile in campo artistico con significati particolari, non vuol dire assolutamente mancanza di forma. La connotazione 'non rimata' che, a partire dal Seicento quando la parola venne tradotta dal latino in tedesco, è inerente alla parola stessa, non esclude che il non rimato, cioè ciò che non si svolge secondo un ordine di associazione abituale, non possa svolgersi secondo altri ordini. Il concetto di assurdo, quale risulta dalla composizione *Aventures*, è opposto a quello della filosofia dell'esistenza. Gli esistenzialisti insegnano l'assurdità come condizione d'una realtà che non acquista il suo senso se non perché l'uomo lo forgia quando non si può più tornare indietro, come un atto di libertà esistenziale. Al contrario, il compositore di *Aventures* parte da dati fondamentali completamente sensati, da convenzioni che, attraverso la propria mescolanza, divengono assurde. Si può dire, forzando un po': ciò che è sensato, ciò che 'rima' è banale, quotidiano, improduttivo dal punto di vista artistico per la nostra situazione odierna; ma l'assurdo in cui molti strati di senso si sovrappongono avendo come risultato l'opaco, l'insensato, può essere reso fecondo dal punto di vista artistico. L'assurdità non è considerata un livellamento, ma una intensificazione e una differenziazione da ciò che è intellettualmente sensato. L'assurdo non si trova, in quanto assenza di forma, all'inizio del pensiero, ma lo oltrepassa nel momento stesso in cui dà



nuova forma. Anche in *Aventures* troviamo strati formali e sovrapposizioni di senso tal quali vi sono nell'*Ulisse* di Joyce o nel teatro dell'assurdo di Beckett e di Ionesco: essi attraversano come nervature le opere. Ricordiamo qui anche le dissociazioni linguistiche dello scrittore Hans G. Helms.

Alla composizione assurda è dato il senso di questi caratteri espressivi, gesti musicali, formule, convenzioni, sulla cui utilizzazione ci siamo intesi: espressioni di scherno, di derisione, di nostalgia, di tristezza, d'angoscia, di spavento, di sogghigno, di aggressività, di adulazione, di affettazione ecc. I tre cantanti solisti eseguono queste formule in una articolazione per così dire fonetica. Ogni carattere ha il suo significato e, essendo percepibile, la sorpresa non si produce che attraverso la loro combinazione.

Prendiamo un episodio di *Aventures* al quale il compositore ha dato il titolo di *Conversations*, episodio che si vorrebbe mezzo serio e mezzo ironico (es. mus. 3, p. 9 della partitura): soprano, contralto e baritono cantano brandelli di conversazione ed esaltazioni che sono ridotte alla chiarezza diretta di significati nominabili, ma che non comunicano gli uni con gli altri nello svolgimento logico. Come indicazioni sceniche ogni formula comporta un segno di espressione. Si legge successivamente: «davanti a sé, senza contatto», «presuntuoso, sprezzante, mostrandosi un poco familiare», «sospiro un poco meravigliato», «rassegnato», «per così dire sulla difensiva», «elegante fino ad essere manierato», «ironico, disapprovante», «disgustato, disapprovante», «melanconico, singhiozzante», «molto disprezzante, presuntuosamente biasimante», «preziosamente nasalizzante», «facendo l'importante», «singhiozzando con una ironia affettata, smascherando ciò che precede»; più avanti: «rigido come un automa, indifferente», «osservazione piena di amaro scherno», «molto astioso». Si possono trovare tutti questi caratteri in una conversazione. Il fascino di dissociazione proviene dalla loro concentrazione e dalla reciproca mescolanza. La mescolanza apparentemente disordinata segue determinate regole di costruzione. Un mezzo importante per comprendere tutto ciò consiste nell'osservare una linea melodica che attraversa tutto il periodo: una linea che si eleva ogni volta a partire da una sola voce dall'intrico di bisbigli, di articolazioni su un registro ripetuto, di piccole grida e di richiami, e che raggiunge un vertice d'intensità per poi smorzarsi. La prima entrata di questa parte melodica in *ppp* con l'indicazione «come un soffio» passa, nella parte del contralto, praticamente inavvertita (batt. 39, IV sezione); la melodia acquista via via di contorni, mentre il soprano ed il baritono si fanno sentire con contrappunti per così dire frammentari. La linea melodica si decompone in seguito in singhiozzi ma si ricostituisce ancora una volta, larga e piena di



**38** Lo stesso tempo (4 J=35) Die Ausdruckscharaktere stets plötzlich wechseln. Je nach Verschrift sich einander zuwenden. Die natürlich entstehende Gestik noch etwas steigern. Die stimmhaften Stellen so leicht ausführen, dass das gleichzeitige Flüstern nicht überhört wird. 9

**S** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

**A** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

**B** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*

*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*

*plappert*

**S** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

**A** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

**B** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*

*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*

*plappert*

**S** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

**A** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

**B** *quasi lontano (ppp)* *meta (mf)* *meta (ppp)* *meta (fff)* *meta (fff)*

*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*  
*vor sich hin, Kontraplast*

*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*  
*zum Publikum:*

*plappert*

\* Sollte der Alt das ges nicht sicher treffen, kann dieser Ton als Stütze vom Cellisten mitgespielt werden, in Form eines sehr leisen pizzicato (möglichst so, dass er nur von den Sängern, nicht aber vom Publikum wahrgenommen wird).



vitalità. L'inizio e la fine di questa conversazione non sono più che contrappunti con carattere di rumore, senza *cantus firmus* melodico. Come in una conversazione reale le formule si ripetono in determinate serie interscambiantesi: i partecipanti ripetono le enunciazioni degli altri compagni, ma non letteralmente, seguendo piuttosto il ricordo approssimativo ed in parte mescolate ad associazioni personali. Si possono osservare le formule d'espressione passare di voce in voce, essendo permutate nell'ordine della loro entrata. Al gesto espressivo si congiungono immediatamente un ritmo diverso, altri registri, un vocabolario fonetico differente e permutato. Così l'idea formale della ripetizione che suggerisce il titolo di *Conversations* è nello stesso tempo una idea di permutazione e di ricombinazione. Le decisioni di dettaglio portano con varietà di colore il re-arrangiamento, il movimento interno dei dettagli, al punto che ne risulta un mosaico di modelli emozionali in cui l'ascoltatore può presentare somiglianze tra ordini che non può tuttavia afferrare.

Ciò che avviene in questa parte dell'opera è al tempo stesso l'idea globale di *Aventures*. Il brano è composto come un groviglio e una mescolanza di cinque azioni espressive in un ordine sensato che, secondo l'estetica tradizionale degli affetti, possono sembrare 'rimante' e logiche. Ci sono cinque *stories* predisposte che forniscono alla composizione l'arsenale di convenzioni espressive. Il primo gruppo si compone di formule che possono essere catalogate nell'ordine espressivo dell'ironia, dello scherno, della canzonatura, della negazione. Il secondo gruppo comprende caratteri depressivi: nostalgia, tristezza, malinconia, singhiozzi e mancanza di contatto. La terza *story* espone formule umoristiche, piacevoli, sghignazzanti. Il quarto gruppo si compone di caratteri erotici, di formulazioni di ogni sorta di desiderio, di esaltazioni ma anche di aggressioni. Infine, il quinto filo conduttore si compone di formule di spavento che vogliono contenere elementi fantomatici, inquietanti e magici. Questa esposizione di caratteri espressivi parte dal pensiero seriale: le formule comprendono in ogni gruppo valori estremi e limite che appartengono già parzialmente ad un singolo gruppo; fra gli estremi vi sono gradi intermedi cangianti che arricchiscono il vocabolario. L'idea della composizione è di presentare le *stories* non nella loro evidenza immediata ma piuttosto nella loro simultaneità. Il mondo non è astratto ma pluralista. Le direttive e gli scopi di ogni serie sono cifrati, diventano 'assurdi' esattamente come lo diverrebbe una giustapposizione illogica, paragonabile a quella codificazione che avverte un osservatore quando guarda dall'alto di una torre una strada di una grande città moderna: ciò che si incrocia e ri-incrocia anarchicamente è preordinato intenzionalmente.



Il problema compositivo è di sapere fin dove, nell'elaborazione del dettaglio, l'autore resta legato alle direttive che egli stesso stabilisce nella forma globale della sua opera. Non si sarebbe in grado di realizzare l'idea di un'opera d'arte assurda né con la totale pianificazione preventiva alla quale i dettagli debbano sottomettersi né con la casualità. L'effetto d'urto dell'assurdo proviene dal fatto che avvenimenti e fatti coincidono o si succedono, e la reciproca combinazione si situa completamente al di fuori dell'esperienza. Di qui la necessità, in vista di pervenire ad un contesto assurdo, di ricorrere ad un aiuto molto complesso che giunge tramite l'esperienza dell'autore. Ciò che, secondo la sua esperienza, non è assurdo ma 'rima' secondo una convenzione esige la propria esclusione.

Il piano compositivo di *Aventures* prevede una disposizione formale e materiale globale, che garantisca per ogni sezione parziale dell'opera un numero sufficiente di caratteri contraddittori la cui combinazione dipende tuttavia da decisioni di dettaglio che seguono l'esperienza. Una pianificazione centrale fornisce il materiale per la curva di svolgimento globale, ma le concatenazioni particolari sono sottomesse alle regole in atto. In pratica, il processo compositivo è il seguente: le cinque *stories* sono sovrapposte. Nello svolgimento orizzontale, si operano sezioni verticali seguendo un sistema determinato di durate giustapposte che deve garantire – finché la cosa sia possibile – una sproporzione tra le parti. L'opera si divide di conseguenza in otto sezioni di cui noi abbiamo appena analizzato brevemente la terza che porta il titolo di *Conversations*. In ogni sezione si ritrovano i materiali delle cinque *stories*, materiali che sono dati preventivamente ma, all'interno di questa scelta, il loro modo di agire non è fissato. La predeterminazione del materiale è realizzata in modo che, in ogni sezione, la formula di una determinata *story* domini alternativamente le altre. Così, nella sezione introduttiva, sono soprattutto presenti caratteri di nostalgia – una fonetica respiratoria, vocali dolci e semivocali come l'*h*, mescolate a caratteri ispirati al riso. Nella seconda sezione si articolano caratteri di *misterioso* su consonanti bisbigliate. Una sezione ulteriore (p. 12 della partitura) presenta un 'solo' del baritono che mima la passione e la grandezza in una sorta di recitativo d'opera. L'indicazione scenica della partitura recita: «venendo dall'esterno, portando un messaggio importante, molto agitato con slancio, col fiato mozzo». Un'altra sezione (p. 28 della partitura), che può essere considerata il corrispettivo di *Conversations*, mostra un tipo di composizione esemplare in cui coesistono una manipolazione assurda di elementi espressivi e una coesione formale che non è assolutamente assurda. «Con una mimica espressiva», secondo l'esigenza del compositore, i cantanti intraprendono un dialogo che è determinato da una massa di segnali



estatici. I solisti fanno gesti agitati, disperati, trionfanti e pieni di scherno, ridenti e disprezzanti, stupiti, interroganti, con grida, in ogni caso sempre vitali e pieni di passione. Questi caratteri sono come fissati su una corda formale: su una scala cromatica discendente, cantata in modo che ogni nota sia affidata di volta in volta a un'altra voce. Questa sorta di melodia si può ascoltare nei registri più diversi, cosa che ha un effetto sorprendente ma che non nuoce alla logica del cromatismo.

Ci si deve tuttavia domandare se è esteticamente permesso far coesistere, in una composizione che pretende disporre di fatti assurdi, manifestazioni sensate e insensate. Una composizione, che deve essere compresa come una coerenza, non è sin dall'inizio in contraddizione con il tentativo di organizzare artisticamente l'assurdo? Sì e no. L'idea dell'assurdo vuole mostrare i valori-limite del senso e del controsenso, cosa che suppone l'esperienza di ciò che ha un senso, in fin dei conti il ricordo costante e latente di ciò che è logicamente sensato, quale esso dovrebbe ma non arriva ad essere, ed è rimpiazzato dalla combinazione assurda. Assurdo non vuol significare assenza di senso, da cui non risulterebbe che un qualche cosa di neutro, di privo di interesse artistico. Nella sua struttura compositiva l'opera d'arte assurda non si distingue dall'opera d'arte logica. Entrambe sono in confronto con la convenzione. Solo che, nel sistema dell'assurdo, i significati sono spostati verso ciò che non quadra, ciò che suppone controllo logico e comprensione logica del contro-logico. Anche nell'opera d'arte assurda possiamo controllare se è coerente o non lo è, se è vera o falsa. Dal momento in cui tale controllo è possibile, essa può essere portatrice di valori.

Un periodo abbastanza lungo, parte centrale di *Aventures*, ci permette di porre in evidenza una possibilità formale da cui è ricavato lo svolgimento assurdo. I tre cantanti, sostenuti da flauto, corno, pianoforte, violoncello e contrabbasso, eseguono «con tutta la forza, esagerando, fuor di sé», affrontano grandi intervalli discendenti e ascendenti (batt. 49 e segg.). L'estensione di frequenza tra le note più acute e le note più gravi va dal *mi bem.*<sub>5</sub> fino al *sol*<sub>1</sub>, ed è dunque abbastanza ampia. In seguito gli intervalli all'interno delle voci divengono sempre più piccoli, l'estensione di frequenza si riduce sempre più: si assiste ad un assottigliamento e ad un acquietamento. Per sfumare però tale assottigliamento, il compositore interpola due minuscoli episodi: uno costituito da un accordo tenuto e un altro, di due sole battute, che egli chiama «La serenata» e che comprende qualche formula che deve essere presentata «in modo scaltro e bugiardo». Questi due episodi sono intercalati senza transizione all'interno del tempo principale *allegro appassionato*. Poi pro-



segue il movimento di assottigliamento. Attiriamo l'attenzione su una particolarità (es. mus. 4, p. 17 della partitura).

Es. 4

**[64] [65] [66] [67] [68]**

*diminuendo poco a poco* -----

S  
A  
B  
Fl  
Cor  
Cemb  
Pf  
Vc  
Cb

*diminuendo poco a poco*  
*flautissimo, dolce*  
*annullend einsetzen pp*  
*flautissimo, dolce*  
*annullend einsetzen pp*  
*flautissimo, dolce*  
*annullend einsetzen pp*

\* \* \* Mittlerer Bogenstrich, maximale Geschwindigkeit des Bogenstriches mit der ganzen Länge des Bogens sehr leicht über die Saiten streichen.



Fino a un punto determinato, le voci strumentali eseguono gli intervalli dei cantanti, non però letteralmente con una condotta parallela di rinforzo, ma con gli stessi registri mutati. Poi, ad un tratto, gli strumentisti si fermano ed i cantanti continuano. Si direbbe che si è tolto loro il terreno sotto i piedi. Gli strumentisti entrano poi nuovamente: ma non è che un terreno illusorio fatto di note differenti da quelle che i cantanti intonano. Il movimento di riduzione d'ampiezza degli intervalli ed il restringimento dell'estensione di frequenza proseguono. La riduzione conduce ad una straordinaria 'rarefazione' della sonorità che finisce per non essere altro che un rumore circospetto e sfumato. Una bocca stretta ha aspirato lo svolgimento acustico. È l'acquietamento il cui senso non è tuttavia reso esplicito. Una catastrofe si è forse prodotta al livello del materiale, o siamo noi che abbiamo invece abbandonato il mondo della passione, dell'agitazione, per entrare in una zona familiare? Tutt'a un tratto a questa sorta di ritrazione subentra una grandiosa esplosione, una specie di annunciazione. Il compositore paragona questo episodio al coro degli angeli nell'ultimo capitolo di *Amerika* di Kafka. Qualche cosa è annunciato, ma non si sa che cosa. Nello stesso tempo si fa parodia del gesto dell'annunciazione, ed essa non è più espressione del grandioso, ma diviene funebre.

Ciò che, come una subitanea illuminazione, sembrava chiudere il corso dell'azione musicale si è aperto nuovamente come una spaccatura. È possibile che questa sia una idea centrale delle 'avventure': dal momento che un senso si manifesta, esso si rivolge in un contro-senso, ciò che sembrava comprendersi come forma chiusa si apre nuovamente. Le *Aventures* non finiscono mai, o, meglio, esse non offrono che eroi falsamente glorificati, che si ritraggono. E per questo che la composizione può essere continuata.

Sfida e limiti della continuazione: le combinazioni di formule date a priori secondo gli schemi della repulsione reciproca sono aritmeticamente molto più numerose di quelle create secondo gli schemi di una coerenza logica di bellezza. Le combinazioni foniche da cui risultano parole e frasi piene di senso di una lingua determinata esistono in numero più piccolo rispetto alle combinazioni del medesimo materiale fonico che non dipendono da tali rapporti di senso. Ritrovare tutte le combinazioni possibili, evitando le successioni della lingua significante, sarebbe compito di un calcolatore - un'impresa sovrumana. Se l'utilità artistica della combinazione si riduce nella misura in cui si continua la composizione e se l'indifferenza dei risultati aumenta nella misura in cui la loro quantità aumenta, le continuazioni sono limitate. Ciò che si vuole conoscere è questo valore limite che lascia all'ascoltatore l'idea di un infinito di combinazioni assurde prive di comunicazione, ma trasforma al tempo



stesso la sazietà delle stesse in limitazione artistica, in scelta e in disposizione. La frattura deve essere costruita, e ciò implica che la coscienza di quanto all'origine non è spezzato deve rimanere comprensibile come fattore d'ordine delle combinazioni. Ecco il motore della composizione ed il ruolo che giocano le *Nouvelles Aventures* rispetto alle *Aventures*. Il controsenso dell'assurdo, che per principio implica un richiamo al senso, è qui dato perché divenga il rapporto tra il pezzo composto prima e quello composto più tardi.

La connessione si svolge, conformemente ai dati, in modo dialettico. Se in *Aventures* praticamente non ci sono tipi di citazione nella macrostruttura, altro risulta teoricamente da ogni riferimento di *Nouvelles Aventures* al brano precedente, un controsenso, sebbene questo pezzo corrisponda al senso tradizionale della logica musicale con la ripetizione e la variazione. Quindi, per esempio, in *Aventures* c'è una sola e minuscola formula espressiva sulla quale il baritono abbandona per un momento, in un punto determinato, l'idioma fonetico, per entrare in una sorta di lingua reale: è una formula che deve esprimere lo stupore, ma ad un livello più profondo di comprensione essa vuole essere al tempo stesso ironicamente benigna (es. mus. 5a). Questa inserzione, di cui colpisce l'intenzione naturalista, appare anche isolatamente in *Nouvelles Aventures*, in una formula che deve esprimere una specie di alzamento di spalle.

Es. 5

a)

(hinhorchend:)  
erstaunt, doch mit  
tiefem Verständnis,  
pp ironisch-  
wohlwollend

X X

a ha!

3,5-4"

b)

43

ca. 12"

ca. 1,5"

pp

B

nu jv

(gleichsam achselzuckend,  
leicht herabschätzend, nebenbei)

ALLE:  
gleichsam versteinhert;  
der Atem stockt.



Ciò che la considerazione delle sole *Aventures* impedisce ancora di apprezzare diviene manifesto nel momento in cui le paragoniamo con *Nouvelles Aventures*: le sezioni che, in *Aventures*, producevano l'impressione di distinguersi fortemente le une dalle altre, si ordinano per formare catene di relazioni e variazioni. Non lo fanno però secondo una successione, come nei cicli tradizionali delle trasformazioni di un tema, ma all'interno di repentine concatenazioni, con numerose interpolazioni, con l'immediato apparire di sezioni con funzione di intermedio e opposte, nonostante la composizione non produca mai l'immagine di una evoluzione progressiva. E pertanto, nella macrostruttura di *Aventures* e di *Nouvelles Aventures*, tutto si collega osservando sottili procedimenti di sezione e di sutura che costituiscono anche il lavoro sul dettaglio della tecnica compositiva.

Ecco qualche esempio. Ricordiamo che in *Aventures* i cantanti cominciavano la seconda sezione con un *presto* bisbigliato e ritmicamente scandito, con un *a parte* di rumori consonantici (es. mus. 1). Tutto ciò si trova anche, ma trasformato in vocali, in *Nouvelles Aventures* (I, batt. 40 e segg., es. mus. 6a). Oppure come varianti su soffi (I, batt. 51, es. mus. 6b). Tuttavia gli esempi non sono solo varianti che tornano alla memoria dalla sezione *presto* di *Aventures*, ma anche, allo stesso tempo, varianti d'anticipazione di una scena organizzata nel secondo movimento di *Nouvelles Aventures*, quello degli «Horloges démoniaques» (II, batt. 31 e segg., es. mus. 6c). Dal momento in cui gli orologi demoniaci si estendono su differenti registri (II, batt. 36 e segg., es. mus. 6d), essi si rivelano essere una variante ritmica su un corale blasfemo che si era udito poco prima (II, batt. 19 e segg., es. mus. 6c). Se si guarda nuovamente indietro verso *Aventures*, si nota che il corale strutturato su altezze differenti varia l'intensità di un passaggio del pezzo iniziale. Appare come un blocco sonoro statico dell'annunciazione ironica (batt. 99 e segg., es. mus. 6f). Il cammino di trasformazione del percorso che va dal complesso sonoro fino alla banda di rumore con una estensione di frequenza variabile non è lungo (*Aventures*, batt. 89 e segg., es. mus. 6g). La banda di rumore è una funzione variabile dell'accordo cromatico *do - do diesis - re* che, come un marchio sonoro fisso e come concentrazione sonora stazionaria, compare negli angoli più disparati di *Aventures* e di *Nouvelles Aventures* e introduce l'opera come macchia sonora negli strumenti. Non dimentichiamo che la respirazione ritmica dei cantanti solisti che si sente su questo sfondo di macchia sonora è una variante anticipante di quella che si ascolterà in certe parti degli «Horloges démoniaques». Una relazione di citazioni si estende a partire dall'inizio di *Aventures* fino agli sviluppi lontani di *Nouvelles Aventures*. La fine di *Nouvelles Aventures* corrisponde in modo stupefacente, dopo il superamento delle 'avventure', a questo inizio dell'opera.



Es. 6

a)  $\text{♩} = 80$

*(f) molto leggero\**  
*ppp*

S

*(f) molto leggero\**  
*ppp*

A

*(f) molto leggero\**  
*ppp*

B

b)

51

Senza tempo, ca. 2"

1

4

*(ff) \**  
*ppp*

*(ff) \**  
*ppp*

*(ff) \**  
*ppp*

*(ff) \**  
*ppp*



31 Subit:

A tempo; quasi meccanico

Sopr. Alt. Bar.: uhrwerkartig-steif, sehr gleichwässig.  
Der Singstimme ein gedämpftes hinteres

[illegible]

Soprano, Alto, Bass: Die einzelnen  
Vokale scharf trennen (mit Böderh)

Più mosse

## Sopr., Alt Bar.: Die einzelnen Vokale scharf trennen (mit ? oder h)

plötzlich  
auf-  
hören,  
wie  
ein  
uner-  
wartet  
stehen-  
geblie-  
benes  
Uhrwerk

d)

Subito: **3** A tempo; prestissimo pianissimo e misterioso

Subit: **3** A tempo; prestissimo pianissimo e misterioso  
 ♪ = 120 Wie ein Hauch, huschend: sehr präzise und gleichmäßig  
 5 spielen, als wären die 5 Instrumente ein einziges Instrument.  
 6 Vollkommen akzentlos, ohne Andeutung einer Taktmarkierung!  
 5

Handwritten musical score for piano, featuring five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*, and includes tempo markings like *And.te* and *Allegro*. The lyrics are written in German, with some parts in parentheses. The manuscript is dated 1905 and includes a handwritten note at the bottom: "1. u. 2. Violon in F#-Moll dem 2ten des".

\*Dynamik: allgemeines ppp = piccolo pp, Cembalo (p) sollen im Ergebnis dem ppp des Vc, Cb und Pf gleichen. \*\* Cembalo: falls 16'+8'+4' zu laut ist, nur 8'+4' registrieren.



e)

19 **5** A tempo: [„CHORAL“] **20**  
**4**  $\text{♩} = 50$  Sostenuto; molto tranquillo

*niente*  
*morando*  
*(der Ton geht anmerklich in dem Cello-Flageolett auf)*

**S**

*p legato (ma senza portamento)*

**A**  
vi- lte- ne- ka- jo- ze- lpa ho-

*p legato (ma senza portamento)*

**B**  
vi- lte- ne- ka- jo- ze- → 2 ho-

*(wäre das tiefe das nicht ausführbar sein, wird es um eine Oktave höher gelassen, jedoch der Klang 2. u. 3. ähnliche andere Töne bleiben.)*

**Picc**

**Cor**  
*en sol*

**Cel**

**Vc**

*Über keine 2. Oktave (keine 3. Oktave) (keine 4. Oktave) (keine 5. Oktave) (keine 6. Oktave) (keine 7. Oktave) (keine 8. Oktave) (keine 9. Oktave) (keine 10. Oktave) (keine 11. Oktave) (keine 12. Oktave)*

**Cb**

*p*



f)

[99] d = 44

4 Subito:

A tempo 2 Sostenuto grandioso (kontinuierlich, ohne jeglichen Eindruck einer Takteinteilung)

S  
6 In einem - mit der Öffnung zum Publikum gerichteten Trichter zu singen.  
(tempo) con tuba in forza (überstreichend)  
\*!!  
A  
7 In einem - mit der Öffnung zum Publikum gerichteten Trichter zu singen.  
(tempo) con tuba in forza (überstreichend)  
\*!!  
B  
8 In einem - mit der Öffnung zum Publikum gerichteten Trichter zu singen.  
(tempo) con tuba in forza (überstreichend)  
\*!!  
FI  
0 Atmen so oft als nötig, doch möglichst unauffällig, periodisch und nicht gleichzeitig mit den Sängern und den Hornisten (Dunkelmusik hierher beschränken akzentuieren.)  
(tempo) con tuba in forza  
offen.  
Cor  
1 Atmen so oft als nötig, doch möglichst unauffällig, periodisch und nicht gleichzeitig mit den Sängern und den Hornisten (Dunkelmusik hierher beschränken akzentuieren.)  
(tempo) con tuba in forza  
arco, sul pont.  
Vc  
2 Tenore, legatissimo. unauffällig und unperiodisch (nicht gleichzeitig mit Cb)  
3 großer Ton, viel Bogen. Bogenwechsel  
(tempo) con tuba in forza  
arco, sul pont.  
Cb  
4 Tenore, legatissimo. unauffällig und unperiodisch (nicht gleichzeitig mit Vc)  
5 großer Ton, viel Bogen. Bogenwechsel  
(tempo) con tuba in forza

(22)

[illegible]



Occorre domandarsi se questa musica fonetica e strumentale che lavora con combinazioni assurde può essere così rigorosamente distinta nella sua macrostruttura dai principi dello sviluppo e della variazione della musica tematica tradizionale. La risposta sarà negativa nella misura in cui si sa da tempo in estetica che la radiografia della tradizione si esprime sempre nella produzione più avanzata, contrariamente a quanto avviene negli epigoni che si compiacciono dell'involucro esterno della tradizione, ottenendo come risultato una perdita di giustificazione interna. In linea di principio la logica assurda non è il caos, ma una logica differenziante con stratificazioni e sovrastratificazioni che, anche nella forma, non saprebbero rinunciare alla coscienza di un senso.

Non bisogna tuttavia dimenticare nelle catene di varianti di *Aventures* e di *Nouvelles Aventures* che il compositore oppone alle derivazioni coscienti elementi perturbatori non meno coscienti, che impediscono all'ascoltatore di seguire le derivazioni stesse. In linea di principio, conformemente all'idea del pezzo, le maglie della catena sono permutate: il complicato precede talvolta il semplice, il derivato la forma originaria, la combinazione l'ariosità dei dettagli. Sviluppi ascendenti semplici sono tagliati in due, altri sviluppi li interrompono, sono ripresi solamente più tardi oppure completamente abbandonati: tutto ciò osservando irregolarità e insubordinazione nei confronti di formazioni schematiche. La macrostruttura della continuazione è essa stessa rivoltata. Perché la vera prosecuzione di *Aventures* non comincia che con il secondo movimento di *Nouvelles Aventures* in cui i cinque aspetti di senso – incastrati gli uni negli altri – dei caratteri espressivi, sono d'altronde perseguiti secondo una forma-rondò con ripetizione di sezioni di ritornello. Al contrario, il primo movimento di *Nouvelles Aventures* è una interpolazione. Contiene una musica che logicamente non dovrebbe apparire che nel mezzo del secondo movimento, come una sorta di strofa: questo spostamento corrisponde all'idea assurda.

Ora, il procedimento della permutazione e dell'interpolazione, che si impiega con sempre maggiore frequenza nella musica più recente, ma anche in alcune tecniche della pittura, della scultura e della letteratura, porta in sé la radiografia della tradizione. Il lavoro tematico della musica classica e ancor più della musica romantica prende soprattutto l'avvio dal principio della mutazione di significato, della derivazione anticipata di formule motiviche, di cadenze e di svolgimenti di temi che non compaiono che molto più tardi. Il piano della composizione motivica integrale, che è una aspirazione latente a partire dalla fine del Classicismo e che ha raggiunto il suo vertice nel terzo dei *Pezzi per orchestra* op. 6 di Alban Berg, «Marcia», suppone



una permutabilità combinatoria delle parti. È senza alcun dubbio uno di questi momenti di logica eccessiva ed ostile agli schemi, di assurdità, come l'abbiamo più sopra definita, che è già presente nell'arte storica e che ne costituisce il sale. Ma già molto tempo prima della musica tematica c'era una tecnica compositiva che – cosa praticamente assurda – spezzava il corso naturale della melodia e del testo: l'*hoquetus* medievale, in cui la melodia è ripartita tra voci differenti che la cantano nella maggior parte dei casi per sillabe. Il compositore cita, nel primo movimento di *Nouvelles Aventures*, il principio dell'*hoquetus* (batt. 28 e 29). Nella continuazione, l'*hoquetus*, ricordando una rappresentazione da automa, si cambia in questa forma di melodia – questo ruscello carsico che risorge a volte in una voce a volte in un'altra – come noi abbiamo dimostrato in certi passaggi di *Aventures*. Ma qui la linea melodica non è limitata alle note che sono trasposte all'ottava della scala cromatica.

Sia la macrostruttura sia la microstruttura hanno, relativamente alla continuità dell'opera, due volti. Tutto ciò che avviene in *Nouvelles Aventures* potrebbe, dal fatto di ricorrere ai dati di *Aventures*, essere continuato a volontà. Nello stesso tempo, i mezzi della continuazione, di cui la citazione, la variazione, la permutazione e l'interpolazione determinano il livello della forma, hanno, nella loro originalità, un effetto conclusivo. Più di *Aventures* – in cui il predominante elemento di sorpresa ed i tipi di sezione, fessurati, spezzati e autonomi, lasciano il senso aperto – *Nouvelles Aventures* rappresenta, attraverso la problematica della continuazione, ciò che dell'assurdo è risultato comprensibile. Certo, non bisogna immaginarsi *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, semplificando la forma, come due metà di un taglio che combaciano l'una con l'altra, e formano insieme l'opera chiusa. *Nouvelles Aventures* è concepita in modo tale che le interpolazioni, verso la fine del brano, divengono via via più estese, invadono il ritornello, fino a che questo accrescimento, che suggerisce all'occhio sempre più attento il presentimento di una continuazione della continuazione, si arresta nel proprio movimento fermandosi sul posto. Praticamente le *Nouvelles Aventures* potrebbero essere seguite da altre *Nouvelles Aventures*, ma l'idea è compiuta: ciò che occorre dire è stato detto e compreso. Al termine della loro estensione orizzontale, misurata dalla lancetta dei minuti, siamo giunti al termine delle 'avventure'.

Fritz Kortner si è fatto beffe, nella sua autobiografia, dell'arsenale di stereotipi espressivi, della ribellione piena di orpelli dell'attore a partire dal teatro di corte fino al teatro di provincia: l'agitatore non sarebbe, per così dire, che un messaggero dell'individuo non incarnato, il messaggero sarebbe preso per l'individuo. Questo mondo del



teatro, in cui scivolano sempre più visibilmente tanti campi della vita reale, della vita meccanizzata e pronta ad accogliere ogni sorta di stereotipo, questa trasformazione dell'esistenza moderna in opera con le sue decorazioni, il suo 'tremolo' sentimentale e il suo *standing* freddamente calcolato, potrebbero divenire per parte loro l'oggetto di un confronto artistico. Perciò Ligeti ha aggiunto alle sue composizioni *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, composte per esecuzioni in sala da concerto, una interpretazione scenica.

Se i cantanti e gli strumentisti eseguono caratteri espressivi separati dall'individuo, caratteri che si mescolano tra loro in una confusione concreta ma senza coesione realistica, si può supporre che il piano allargato dell'azione voglia nello stesso tempo riflettere in modo sorprendente l'elemento illusorio. Per poter apprezzare la scena, occorre ricordare che qui non si era composta una musica su un libretto esistente ma che al contrario si era inventato un libretto su una musica esistente: azioni sceniche in una moltitudine di disposizioni ottiche virtuali, come dice il compositore. Importa invece sapere in quale misura la scena è preordinata, eventualmente provocata dalla musica. L'aspirazione della musica d'avanguardia a trovare un nuovo rapporto con la scena, data ormai da un certo tempo. Si ricordino gli sforzi della cerchia di John Cage per lasciar penetrare sorprese gestuali nella definizione sino ad allora intatta della musica come composizione di eventi acustici. Si potevano comporre gesti per così dire musicalmente come programma d'azione e controllarli con la lancetta dei minuti. Da un altro lato, il grafismo 'musicale' che, nel caso del motto di spirito, è andato fino allo scambio fra partitura e un disegno di carta da parati, ha favorito lo sviluppo di una nuova arte di improvvisazione acustica il cui vertice metodologico consiste nel trasporre analogie ottiche attraverso una minuziosa misurazione. Se la critica estetica ha da tempo rimproverato alla musica impressionista di organizzare una pseudomorfosi della pittura, oggi si può almeno sospettare che l'avanguardia pratici lo stimolo della figura acustica per mezzo di una pseudomorfosi del gesto.

Tuttavia, altro è il caso del libretto di *Aventures* e *Nouvelles Aventures*. Al teorema della continuazione, del non-compiuto formale, l'opera risponde sovrapponendo e giustappponendo aspetti di differente densità. L'articolazione musicale può essere considerata come l'aspetto centrale, ed è al tempo stesso l'aspetto più unitario. Il primo aspetto che nasconde l'altro sotto il suo mantello, restando ancora nell'ambito della musica perché fornisce un materiale acustico, è l'articolazione fonetica: essa ripete e illumina ciò che avviene musicalmente, e fornisce anche nuovi momenti; essendo però meno legata nei principi di sviluppo di quanto non lo sia la musica, potreb-



be anche imboccare un nuovo percorso, con combinazioni fonetiche differenti che sarebbero altrettanto in grado di riprendere i processi musicali e di tradurli. Il secondo aspetto poggiato sulla musica e la lingua fonetica aspira a chiarificazioni visuali. Queste ultime sono ancora meno legate a concretizzazioni nette di quanto non lo siano i processi fonetici; potrebbero svolgersi diversamente da quanto prescrive il libretto, ottenendo effetti simili. All'interno della trasposizione ottica occorre distinguere tra indicazioni mimiche gestuali, determinate nella partitura con spavalda insistenza sulla rappresentazione in sala da concerto – dunque appartenendo ancora, nel senso stretto del termine, all'interpretazione musicale – e il libretto, che indica una via fra molte altre, con l'azione per una rappresentazione in teatro. Le composite densità e chiarezza dell'opera vanno diminuendo dall'aspetto centrale agli aspetti esteriori. Dal fatto che questi aspetti si svolgano in modo isocrono e che potrebbero essere continuati in una successione di altri aspetti marginali, creando una verticale di inesauribili assurdità, il rilassamento progressivo della densità logica negli aspetti esteriori limita anche in questo caso la continuazione. Il paradosso della figura assurda penetra la struttura degli aspetti dell'opera: la concezione logica e chiusa si apre sulla continuazione, ma la continuazione è riportata alla chiusura e alla limitazione dell'opera d'arte.

Esaminiamo come esempio della coincidenza tra concezione acustica e ottica un episodio preso da *Aventures*, quello della parodia dell'annunciazione nel genere del recitativo d'opera (es. mus. 7). Il baritono pronuncia un messaggio con una espressione operistica di cui si avverte il lato patetico, ma con una articolazione fonetica per la quale non si saprebbe trovare un senso linguistico. Il libretto divide questa annunciazione del messaggio in sei sezioni, che si distinguono le une dalle altre tramite le entrate di differenti persone sulla scena e attraverso il loro rapporto imitativo con la musica. Abbiamo a che fare con il seguente gruppo di attori: il soprano e il contralto che, proprio come il primo mimo all'inizio di questa sezione, si irrigidiscono «come se un film si fosse fermato»; il baritono che canta dietro un paravento, invisibile al pubblico per la maggior parte del tempo; un tedoforo impersonato da un cantante; il secondo mimo che, sosia del baritono, è vestito come un galantuomo di fine secolo; il Golem che, muto e immobile, sta sulla scena come uno spaventapasseri. Questi otto personaggi talvolta entrano in relazione talaltra no:

I. (musica, prima frase della batt. 47, *eroico*): il tedoforo entra in scena correndo, una fiaccola in una mano e nell'altra un rotolo con un messaggio importante. Egli accompagna, con la mimica ed il gesto, il canto del baritono posto dietro il paravento: si direbbe che sia lui a



Es. 7

47 Senza tempo, 30-35"

Solo, molto energico: die vorherige „Conversation“ plötzlich abbrechend, wie von aussen kommend und eine wichtige Botschaft bringend. Sehr ernst, mit Elan, hastend, ausser Atem.

Handwritten musical score for piano and celeste. The score is written on five staves. The first staff is for the piano, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The second staff is for the celeste, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The third staff is for the piano, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The fourth staff is for the celeste, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The fifth staff is for the piano, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in German.

Handwritten musical score for piano and celeste. The score is written on five staves. The first staff is for the piano, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The second staff is for the celeste, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The third staff is for the piano, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The fourth staff is for the celeste, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The fifth staff is for the piano, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in German.

Handwritten musical score on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are several lines of handwritten text in German, including "dolcissimo, taranto", "mit rechtigem", "mit verweirter Nase", "poco allargando", and "mit verweirter Nase". To the right of the staff, there is a section labeled "Poco allargando" and "mit verweirter Nase". Below the staff, there is a section labeled "Poco allargando" and "mit verweirter Nase". The score is written on a five-line staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are several lines of handwritten text in German, including "dolcissimo, taranto", "mit rechtigem", "mit verweirter Nase", "poco allargando", and "mit verweirter Nase". To the right of the staff, there is a section labeled "Poco allargando" and "mit verweirter Nase". Below the staff, there is a section labeled "Poco allargando" and "mit verweirter Nase".



[illegible]

cantare. Vede infine il Golem, crolla a terra, la fiaccola si spegne, il messaggio rotola via, lontano da lui, nessuno se ne occupa più.

II. (batt. 47, frasi «prestissimo capriccioso, aggressivo»): il secondo mimo entra in scena come sosia del baritono.

III. (batt. 47, «dolcissimo tenuto» fino a «diffidente, profondamente disgustato»): al secondo mimo si aggiunge il terzo come secondo sosia del baritono: tutti e due si riconoscono come ritratto l'uno dell'altro.

IV. (batt. 47, nota finale *mi bem.*, *sfff*, «minacciante»): il baritono sorge contrariato dal suo nascondiglio, canta e sparisce nuovamente.



V. (batt. 48, fino a *fff possibile*, «togliere la mano»): i due sosia si accorgono del Golem, si spaventano, ma immediatamente lo dimenticano.

VI. (batt. 48 fino alla fine): il baritono entra nuovamente in scena, i sosia imitano i suoi gesti teatrali come riflessi. Le voci soprano e contralto e il primo mimo sono sempre come pietrificati, il Golem è immobile.

L'analisi rivela un solo punto in cui la musica e la scena si sovrappongono, in cui il gesto espressivo del cantante è un semplice raddoppio dell'espressione musicale: e cioè nella quarta sezione, quando il baritono compare. Cosa stupefacente, la sua entrata dopo le imitazioni che ha subito sin qui la sua persona fa l'effetto di un gioco di prestigio. Le sostituzioni nelle sezioni I, II e III che, del resto, sono conformi alla musica anche dal punto di vista del gesto, sono più complicate a causa della trasposizione attraverso personaggi doppi. Il personaggio successivo rivela di non essere il personaggio precedente che ha cantato. Perciò l'effetto di raddoppio estetico dell'espressione acustica è differenziato dal gesto, successivamente, di punto in bianco. Nella sezione VI il compositore lascia assieme l'effetto di coincidenza semplice con le imitazioni dei sosia, in modo che la scena riproduca una moltiplicazione della musica. Senza analogia con la musica si svolge il gesto finale del tedoforo che s'irrigidisce di fronte al Golem: perché il Golem non è 'composto', qui; nuova idea, il gesto si aggiunge alla musica. Invece la variazione di questo gesto è così composta: lo spavento dei sosia nella sezione V – il loro gesto coincide, raddoppiandola semplicemente, con la musica – mentre è il baritono, personaggio di trasposizione, che canta senza essere visto. Le voci soprano e contralto e il primo mimo partecipano alla musica, restano completamente neutri tra gli estremi del rinforzo e della nuova idea scenica. Al contrario, anche il Golem irrigidito è, pur nella sua passività, integrato due volte alla scena: una volta musicalmente, un'altra no.

La relazione tra musica e scena diviene visibile nella sfumata alternanza di identificazione e non-identificazione. Ciò che rinforza l'espressione attraverso la scena è immediatamente trasformato in ciò che dissolve l'espressione, dal momento che gli effetti di imitazione sono esagerati per cogliere i rispettivi lati ironici. La musica e la scena sono conservate allo stato di configurazione, si attirano senza tregua e si respingono al tempo stesso.

È possibile dissolvere lo scenario di *Aventures* in catene di associazioni, in qualche senso in *strips*. Così lo spazio scenico prescritto forma una catena di variazioni ottiche. Dal fondale grigio attraverso il nero, fino al blu cielo ed infine allo sfondo irregolarmente imbrattato di sangue: il compositore raggiunge il cambiamento e l'inversio-



ne assurda nel quadro finale che, in opposizione a questa stilizzazione, deve immediatamente diventare una camera Luigi Filippo con tutti i dettagli naturalistici, ma girata di 90 gradi per aumentare l'effetto d'urto. Il pavimento, con i mobili fissati con viti sul muro laterale della scena, il soffitto sul muro laterale opposto. Un'altra catena di variazioni ottiche è presentata come un film: la proiezione dello schema tecnico di una macchina complicata, con molte cifre e caratteri greci in nero e in bianco; poi la proiezione di una cartolina particolarmente brutta, il golfo di Napoli col Vesuvio fumante; poi l'apparizione di una foto molto vecchia, un dagherrotipo, color seppia chiaro o verde chiaro, una famiglia con bambini, tutti molto impettiti; infine la proiezione della geometria di un dado. Il *medium* sottolinea ciò che va congiunto, il contenuto delle immagini che si differenziano in modo brutale designa l'assenza di contatto delle maglie della catena. Ci sono molte di queste *strips* e di natura diversa.

Le immagini appaiono talvolta secondo una successione diretta, talvolta separate, e possono allora essere ricordate con citazioni di situazioni determinate. Le catene sono introdotte sia all'interno della successione sia nella giustapposizione delle loro maglie di paragone. Così, in una entrata determinata dei tre cantanti, si prescrive che il baritono debba apparire in abiti di un galantuomo di fine secolo, sebbene il soprano debba entrare in scena come una elegante dama del secolo scorso e il contralto come una signora mondana d'oggi. O ancora: sulla scena vi sono tre sedie in tre stili totalmente differenti, il modello di una vecchia macchina a vapore in sezione trasversale, e inoltre un modello anatomico in cera, che rappresenta un uomo a grandezza naturale, con organi interni dipinti.

L'estensione della composizione al campo visuale mostra a qual punto l'organizzazione sia ridotta per divenire materiale di un cosmo inquietante e a qual punto, da un altro lato, tutto sia animato di vita, di funzione e di significato. Un mondo morto e un altro, non meno costernante, lussuoso e prolifico, si mescolano tra loro. La teoria estetica, che sostiene questa organizzazione e che ha anticipazioni e corrispondenze evidenti nel romanzo moderno, non è assolutamente tanto nuova quanto il risultato pratico: già nella sua teoria del Romanticismo Friedrich Schlegel formulava l'ideale di un caos artificiale costruito. E nel romanzo-modello *Lucinde* del 1799, la poesia vissuta naturalmente nel mondo del bambino è concepita come una concatenazione di regioni, di tempi, di avvenimenti, di persone, di giochi e di educazioni: «Tutto mescolato in una confusione romantica, tante le parole tante le immagini; e questo senza determinazioni secondarie né transizioni artificiali». La teoria romantica, nella sua ipercompensazione in cose vissute che rimangono nascoste anche nella concatenazione logica con l'assurdo, risale ai geroglifici allego-



rici del Barocco. Privati d'occhi, essi fissano questo mondo che non comunica con loro, ma che tuttavia intuisce il loro enigma offuscante, in una pienezza pesante di significati.

(Titolo originale: *Ein Fall absurder Musik*. Ligeti's «*Aventures et Nouvelles Aventures*», in *Spurlinien*, Wien, E. Lafite Verlag 1969. La traduzione, di Giorgio Pugliaro, è stata condotta sul testo francese pubblicato in «*Musique en jeu*», n. 15, 1974. Si ringrazia la Elisabeth Lafite Verlag per la gentile concessione).



Ernesto Napolitano

*Dalla totalità dispersa del «Requiem» alla coralità  
senza speranza di «Lux aeterna»*

Non è facile comprendere le ragioni che, a un anno e mezzo soltanto dalla conclusione del *Requiem*, portano Ligeti a comporre *Lux aeterna*, se non rifacendosi agli ambiti espressivi e all'esito di quel lavoro. In esso venivano a compimento suggestioni di lunga data e ancora risalenti ad anni ungheresi: del 1948, dunque di quindici anni precedente l'avvio alla composizione del *Requiem*, è un'inedita cantata per soprano, mezzosoprano, oboe, clarinetto, e quartetto d'archi dal lisztiano titolo *Du berceau à la tombe*; del 1956 un primo progetto, destinato a rimanere allo stato di frammento, di messa dei morti, mentre lo stesso *Atmosphères* (1961) nasconde insospettatamente sotto la superficie strumentale segrete e non volentieri rivelate associazioni con i diversi momenti di quel testo (quelle che Harald Kaufmann, nel suo *Strutture in assenza di struttura*, ha voluto puntualmente riconoscere in altrettante sezioni della partitura). Se è vero allora che il *Requiem* si pone al culmine di una riflessione protratta nel tempo sul tema della morte (e ancora presente, una decina d'anni più tardi, nell'opera *Le Grand Macabre*), anche un'affrettata e parziale visitazione di quel lavoro servirà ad escluderne il ruolo di punto d'arrivo, non meno che ad individuare le condizioni da cui si origina *Lux aeterna*.

Nel terzo movimento del *Requiem*, le immagini della morte e del castigo sembrano svolgersi nei termini singolari di una fosca rappresentazione liturgica. Una drammaticità d'impronta teatrale e talora persino enfatica, produce lacerazioni d'inaudita brutalità in un tessuto musicale come quello ligetiano, ove vige con ostinazione pressoché assoluta una regola di continuità. La successione delle differenti stanze di cui è composta l'antica sequenza, la cui attrazione oltrepassa il dato dell'appartenenza di Ligeti alla tradizione ebraica, si svolge secondo procedimenti di frammentazione che oppongono moduli



compositivi divergenti e spesso affatto inusuali in Ligeti: le ottuse scansioni isoritmiche del «Mors stupebit» ai passi irti e grottescamente veloci del soprano, il selvaggio precipitare nel grave di coro e orchestra nel «Dies irae» all'espressionistico canto solista del «Tuba mirum», insolitamente lacerato e commentato da sonorità di ottoni di una materialità da sfiorare l'osceno. Soltanto la distesa preghiera dell'«Oro supplex» riunisce le dodici voci femminili del coro in un intreccio polifonico che, a parte i precedenti strumentali di *Apparitions* e *Atmosphères*, lascia presagire *Lux aeterna*.

Alla materica elementarietà di violenti squarci orchestrali, al fiammeggiare della massa corale o al suo stazionare attonito su sonorità stagnanti, corrisponde una visione della morte non semplicemente terrena, ma gravata quasi da un'attrazione verso i confini del terribile e del mostruoso. Un'immaginazione che si direbbe fedele ad una macabra iconicità medievale (e il cui versante grottesco e rabelaisiano offrirà materiali e umori al *Grand Macabre*), indugia sul ripugnante e assegna all'evento del giudizio il senso esclusivo dello scandalo.

Successivo a questa raffigurazione di una collettività frantumata, il «Lacrimosa» finale non offre alcuna ricomposizione: significativamente, i due estesi gruppi corali previsti nella partitura non vi prendono parte ed è unicamente la coppia di soliste femminili a svolgere l'atteso canto d'impetrazione del perdono. Vengono se mai alla luce in questa dolente pagina conclusiva incontri preferenziali fra le voci e conciliati appigli tonali: le quinte diminuite *si-fa* a batt. 28 e *la-mi bem.* a batt. 42, spaziata quest'ultima da arpa, corno e corno inglese; la quarta *re-sol*, con arpa e due clarinetti, a batt. 41, la terza minore *re-fa* a batt. 51 e soprattutto le predilette ottave, sul *la bem.* dell'invocazione «Deus» estesa dai legni a batt. 43-45 e l'altra sul *si bem.* nella terminale estinzione delle voci (una tecnica, questa, di stasi e di allentamento dell'intervallo che ritroveremo in *Lux aeterna*).

Ma il senso di una comunità liturgicamente riunita, venuto meno nelle lacerazioni della sequenza, appare eluso radicalmente dalla scarna individualità del «Lacrimosa», né la pagina estrema sembra promettere, dopo gli inesorabili sprofondamenti terreni del terzo movimento, alcuna certezza. Così, sia detto marginalmente, anche la conclusione ottimistica offerta alla riflessione sul tema della morte da quella azione carnevalesca che è *Le Grand Macabre*, lungi dal fare appello ad alcuna speranza, sembra appagarsi di una moralità per anime semplici che vuol ripetere, nella felice ignoranza dell'ora estrema, l'antico invito alla gaiezza.

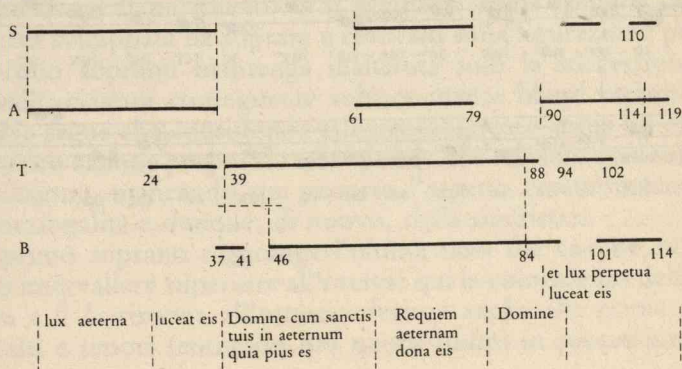
Anche se nasce esteriormente come lavoro su commissione, accogliendo l'invito del direttore della Schola Cantorum di Stoccarda, Clytus Gottwald, *Lux aeterna* si direbbe voler colmare questo vuoto, recuperare l'unità perduta di un'autentica voce collettiva. Com-



posto nell'estate del 1966 per un coro a cappella di sedici voci soliste, il brano non è dunque un semplice *pendant* del *Requiem*, né tanto meno una sorta di resto, in dimensione più raccolta e meditativa, di quei precedenti materiali (da cui sembra viceversa prendere le distanze). Ne rappresenta invece, e non soltanto in relazione a un testo lì solo parzialmente utilizzato, la conclusione differita, il recupero di un principio di continuità.

Procedimento cardine della composizione, e prediletto da Ligeti fino a diventarne in qualche modo la sigla, è quell'intreccio polifonico di voci, prevalentemente disposte in ambiti intervallari di ampiezza minima, per il quale si è utilizzato, fin dagli esordi, il termine di micropolifonia. Ma se in esso viene generalmente riconosciuta una lontana matrice fiamminga – complice forse l'attività del compositore quale studioso e didatta – va poi immediatamente osservato come tale ripresa di uno stile polifonico si riveli al contrario, in termini di pura acusticità, quale radicale dissoluzione del contrappunto. Quanto vi appare negato infatti è proprio l'idea di un'inesorabile e meccanicistica spinta in avanti: il senso di vettorialità che nel contrappunto classico si conferisce alla dimensione orizzontale. Nelle micropolifonie ligetiane, invece, la rinuncia a un individuabile profilo nella successione delle altezze, vista l'assoluta prevalenza degli intervalli più ridotti, vanifica fin dall'inizio la possibilità di differenziare i singoli percorsi delle voci. In assenza di una vera figurazione dell'orizzontale (quella che, per rifarsi a un esempio lontanissimo, si conserva nei tardi fiamminghismi del 'melodico' Webern), viene meno qualsiasi principio di direzionalità; la separazione fra orizzontale e verticale tende a sfumare e la sovrapposizione delle linee mira prevalentemente a definire una superficie, una fascia di frequenze.

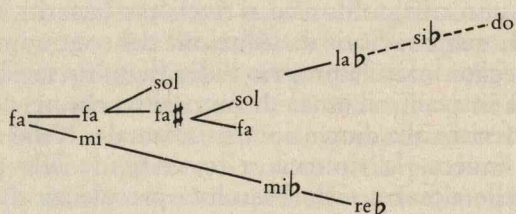
La struttura complessiva di *Lux aeterna* è determinata globalmente dalla successione di tre canoni, secondo uno schema che, ridotto alle sue nervature essenziali, può presentarsi graficamente nel modo seguente:





Si è segnalato come le tre figurazioni canoniche principali coinvolgono rispettivamente le otto voci femminili nelle batt. 1-37, i tenori – cui a batt. 46 si uniscono i bassi – da batt. 39 fino a batt. 84 e infine le sole quattro voci dei contralti da 90 a 114.

L'avvio sul *fa* all'unisono delle prime parti di soprano e contralto fissa una sorta di asse preferenziale attorno cui, com'è consuetudine in Ligeti, il percorso vocale sembra indugiare secondo lente oscillazioni. Un modo assolutamente graduale e pieno di cautela nell'occupare lo spazio cromatico che ha una sua lontana ascendenza in Bartók (l'esordio della *Musica per archi, celesta e percussione*) ma più probabilmente va ricondotto a quella tecnica di «allargamento successivo» messa in evidenza da Mario Bortolotto nel *Canto sospeso* (1955-56) di Nono<sup>1</sup>:



L'estensione è qui la settima maggiore *re bem. - do* ma più propriamente, poiché tali note sono toccate una sola volta, mentre *re* e *si* sono assenti, appare ristretta alla quinta *mi bem. - si bem.*

Es. 1

Es. 1

Soprani

batt. 1

lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter -

na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lu -



Del tutto scomparsa quella espressionistica tensione intervallare che si era sorprendentemente affacciata nei ricordati passi del *Requiem*, un semplice conteggio degli intervalli dice di un procedere quasi esclusivamente per gradi contigui, affidato in tono di lamento alle parole del titolo:

2 <sup>e</sup> min.	10	4 <sup>e</sup> g.	2
2 <sup>e</sup> magg.	9	5 <sup>e</sup> g.	1
3 <sup>e</sup> min.	3	9 <sup>e</sup> magg.	1
3 <sup>e</sup> magg.	2		

D'altra parte, e per tutte le otto voci, ciascuna emissione di ogni singola nota è fatta precedere da pause di durata variabile, sicché anche superstiti brandelli di cantabilità possono apparire soltanto come esito di un percorso virtuale che passi attraverso, e colleghi fra loro, voci differenti. Viene così a descriversi, in un'assenza apparente di movimento, una sorta di *continuo bidimensionale*, come una striatura sinuosa e dai bordi mutevoli, sottoposta ad allargamenti e rarefazioni e al cui interno sia possibile percepire fluttuanti trasformazioni di densità. L'effetto simula la sonorità ipnotica del rumore bianco.

A una medesima sensazione d'indeterminatezza contribuisce l'andamento del ritmo: la prevalenza accordata a valori irrazionali (terzine e quintine), salvo momenti di stasi di singole voci su una nota, non è mai intesa a produrre una qualche inquietudine metrica. E piuttosto un'asimmetria che vuole evitare qualsiasi coincidenza degli attacchi, che conferisce al fluire della musica il senso di un respiro senza interruzioni. Allo stesso scopo mirano le raccomandazioni leggibili in partitura, e poste, fin dalle prime composizioni, come una cifra ligetiana: «entrare sempre impercettibilmente», «cantare sempre senza accenti: le stanghette non hanno valore ritmico né devono avere alcun rilievo»<sup>2</sup>. Si aggiunga infine come la condotta imitativa sviluppata da soprani e contralti sulla figurazione proposta dal primo soprano mantenga inalterata solo la successione degli intervalli: ciascun conseguente subisce invece libere varianti ritmiche. Ne segue che considerare tale procedimento come un recupero dell'antico canone proporzionale<sup>3</sup> può valere soltanto come semplice associazione, mancando qui proprio l'aspetto caratterizzante della proporzionalità e dunque, di nuovo, della simmetria.

Il primo soprano raggiunge l'ultima nota del canone sull'unico scarto intervallare superiore all'ottava: qui la coincidenza delle voci è voluta e il *la* risuona all'ottava inferiore anche alle prime parti di contralti e tenori (entrando ora questi ultimi in successione). Nel



clima di pacata mestizia in cui si è aperta la pagina e che aleggerà ancor più pesantemente in chiusura, questa ascensione all'acuto attrae progressivamente tutte le voci, introducendo sull'ottavo «luceat» una luminosità gelida e tagliente. Il trascorrere delle voci su questa nota si direbbe una trasposizione in ambito vocale di una *Klangfarbenmelodie*, non fosse in tale contesto affatto impallidita proprio la variabile timbro.

Senza soluzione di continuità – in partitura si prescrive un «quasi legato» fra tenori e bassi – questi ultimi pronunciano pianissimo e in un soffocato falsetto l'invocazione «Domine»: la scelta del registro acuto per le voci più gravi, isoritmicamente disposte su una sovrapposizione di terza minore e seconda maggiore (qui *fa diesis - la - si*) che è fra le configurazioni armoniche preferite nell'intero lavoro, ribadisce il desiderio di coesione. Lo stesso che vuole prima ancora che sia spento l'accordo precedente, l'avvio ai tenori della seconda e più lunga sequenza canonica. Valgono per essa considerazioni in tutto simili a quelle già svolte per la prima (qui la statistica intervallare elenca, nell'ordine precedente e fino all'intervallo di quinta, i valori 15, 10, 3, 1, 2, 1). Si noterà soltanto la sensibile differenza nell'avvio, che in questo caso si profila secondo spunti melodici discendenti:

## Es. 2

Es. 2

Tenori

batt. 39

batt. 46

8 cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu - is in ae - ter - num

batt. 61

8 qui - a pi - us es in ae - ter - num qui - a pi - us es

8 qui - a pi - us es Do -

L'ingresso a batt. 61 delle otto parti femminili, sul sottostante contrappunto di tenori e bassi, segnala al centro stesso del brano il momento di massima adesione delle voci a un canto d'assemblea. Viene in evidenza un senso della cerimonia e del rito che schiude forse il solo spiraglio offerto alla consolazione. La dimensione ecclesiale, sconosciuta al *Requiem*, recupera il sentimento della preghiera



e con esso una fugace apparenza dell'attesa. Ma gli è estranea la ricerca dell'inascoltato, l'ansia per il gesto che proietta al di là dei confini consueti: Ligeti non appare nemmeno sfiorato dalle epifanie del negativo care alla religiosità di uno Schnebel. Fatalmente, e forse a ragione di questa ritrovata aderenza alla liturgia, la musica si concede più franchi ritorni al passato, più scoperti cedimenti ad attrazioni tonali. All'attacco di soprani e contralti, l'insieme delle voci si dispone così secondo il già ricordato accordo preferenziale, che risuonando ora sulle note *sol - si bem. - do* funge da settima di dominante della tonalità centrale di *fa* (ribadita peraltro dal lungo pedale dei bassi che si ascolta verso il termine di questa sezione centrale). Tale configurazione permane inoltre come una sorta di sustrato armonico per tutto il passo, dal momento che le stesse tre note vengono ciclicamente scambiate dai contralti fino a batt. 79. Simultaneamente i soprani svolgono una loro trama contrappuntistica su una melodia di dieci note dalla chiara impronta tonale, potendosi configurare come una transizione tonica-dominante nel tono di *sol* maggiore, attraverso quella che può forse interpretarsi come una fugace modulazione a *mi bem. maggiore*.

L'assottigliarsi della trama vocale sulla fissità di una singola nota (esito già prima incontrato) segna il termine dell'itinerario contrappuntistico su un *mi* a lungo tenuto. Anche per questo secondo momento di raccordo, è una breve sequenza isoritmica dei bassi sul vocativo «Domine» che conduce al canone conclusivo. La curva ancor più rattrappita del disegno di base, modellato in prevalenza su intervalli di seconda e costantemente stagnante nel registro grave, dà alla sillabazione dei contralti il senso di un'afona e luttuosa lamentazione:

Es. 3

↓ batt. 90                      Contralti

et lux per - pe - tu - a lux per - pe - tu - a lu - ce - at

e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at lu - ce -



Su questa opacità si irradia, poco oltre e per nove battute, un *si* acuto di soprani e tenori. L'*apparizione*, quasi di luce vitrea che filtri dall'alto, sembra risolvere in puro effetto timbrico la speranza di salvezza pronunciata nel testo. Così l'emozione di cui vuol farci partecipe non può che stemperarsi in atmosfera. La conclusione conferma quanto poco questa musica del lutto tenda a una dimensione escatologica, quanto poco confidi in un principio di speranza. Lo stesso «*luceat*», illuminato poco prima dal suono più acuto che la partitura assegni ai soprani, torna a batt. 110 sulla loro nota più grave: un *do* sotto il rigo doppiato all'ottava inferiore dalla prima parte dei bassi, mentre gli altri estendono su un *si* contiguo e un profondissimo *re* il loro lungo pedale. L'allentarsi delle durate su valori maggiori porta a una progressiva scomparsa del suono nel silenzio: vale per tutte le voci l'indicazione «morendo». Il gesto simbolico del *non finire* (consueto in Ligeti: anche qui sette battute di pausa completano la partitura, quali metafora fin troppo palese dell'eterno voluto nel titolo) si manifesta ora come mancata coincidenza fra lo spegnersi della musica e la sillabazione del testo: soprani e bassi concludono sulla sillaba iniziale di «*luceat*», mentre sulla seconda chiudono le due parti superiori dei contralti. La figura del canone s'interrompe inoltre, per le restanti, sulla terz'ultima nota sicché il suono si perde sullo stesso *fa* iniziale, ora tornato ciclicamente in afona sovrapposizione con la seconda maggiore.

Una sorta di attrazione geocentrica grava sulle voci in questa chiusa, e sembra confinarle in eterno nelle regioni amorfe del compianto. Se negli intrecci delle linee vocali o nella coesione delle parti, come nell'ansia di unità che ne governa per intero la struttura, *Lux aeterna* aspira a quella totalità dispersa nel *Requiem*, la sua adesione allo spirito della preghiera sfocia in una idea di pace come desertico silenzio, e si scopre infine muta di fronte all'immanenza del dolore. In essa la morte non è più, come nel *Requiem*, distruzione e perdita della forma, né ha conservato quell'immagine di evento tragico e rivoltante cui opporre un'idea di negazione, un principio d'inaccettabilità. Il tempo della morte, non più avversata come suprema discordanza e disordine, non più vissuta come scandalo, si inserisce impercettibilmente e senza fratture in un fluire del tempo declinante e uniforme, privo di discontinuità. I suoi oscuri e infiniti orizzonti non appaiono rischiarati da alcuna messianica luce di consolazione.



Note

<sup>1</sup> In *Fase seconda*, Torino, Einaudi 1969, p. 122.

<sup>2</sup> Vi insiste, nello svolgere le sue interessanti considerazioni, H. M. Beuerle in *Nochmals: Ligeti «Lux aeterna»*, «Musica», XXV (1971), pp. 279-81.

<sup>3</sup> Come propone il già ricordato dedicatario della composizione C. Gottwald in *Lux aeterna: ein Beitrag zur Kompositionstechnik György Ligeti's*, «Musica», XXV (1971), pp. 12-17.



Giorgio Pugliaro

«Concerto per violoncello e orchestra»

Il *Concerto per violoncello e orchestra*<sup>1</sup>, composto nella seconda metà del 1966 e dedicato al violoncellista Siegfried Palm, è la prima opera scritta da Ligeti ispirata dichiaratamente ad un principio che è forse più corretto definire concertante anziché solistico. Il ruolo del violoncello, nonostante lo strumento sia trattato con una scrittura virtuosistica di elevato livello e di ardua realizzazione, è quello di un referente sonoro, di una guida emotiva attraverso la composizione, piuttosto che quello di un vero protagonista; anche nella scelta e nella determinazione dei materiali impiegati, salvo l'esordio, il violoncello si dispone frequentemente in rapporto paritario con gli altri elementi dell'organico orchestrale<sup>2</sup>.

Sul piano della collocazione del brano nel contesto generale della produzione ligetiana, con i termini 'virtuosismo' e 'concertante' vanno in fondo messe in rapporto alcune composizioni di pochi anni posteriori, dove le pur differenti applicazioni di questi principi permettono di cogliere tratti comuni con il *Concerto per violoncello*: si tratta del *Secondo Quartetto per archi* (1968), di *Ramifications* (1968-69), del *Kammerkonzert* (1969-70) e del *Doppelkonzert* per flauto e oboe (1972). La centralità della composizione nell'opera di Ligeti, richiamata con convinzione dall'autore stesso<sup>3</sup>, è però ancor meglio riferibile alle opere di poco precedenti (come *Aventures*, 1962-63) o concepite contemporaneamente (*Lux aeterna*, luglio-agosto 1966).

Nel *Concerto per violoncello* convergono e si dipartono simultaneamente due approcci all'atto del comporre molto differenti tra loro: l'uno che si dedica in prevalenza alla creazione di strutture virtualmente immobili, generate da fasce cristallizzate, con il movimento ridotto ad una presenza poco più che simbolica nei dettagli della microstruttura; l'altro che si condensa in un insieme ispirato alla



frammentarietà, dai dettagli assai articolati, ed in posizione tendenzialmente evolutiva rispetto all'arco formale globale<sup>4</sup>. Pur nella banale schematicità di questa separazione tra stasi e moto, con tale approccio si possono positivamente avvicinare buona parte delle composizioni ligetiane del periodo centrale. Nel *Concerto per violoncello* la dialettica tra questi due aspetti contrastanti era nata in prospettiva conciliante, seguendo l'idea originaria di un unico movimento, articolato in 27 episodi reciprocamente determinantisi. La decisione finale di Ligeti fu però di lasciare che la naturale incompatibilità tra i due aspetti si risolvesse in una composizione bipartita. Il primo e più importante episodio venne dunque isolato e costituisce l'attuale tempo lento iniziale<sup>5</sup> (vicino come ispirazione ad *Atmosphères*, *Volumina*, *Lux aeterna* e al «Lacrimosa» del *Requiem*), mentre le rimanenti 26 sezioni della primitiva concezione vennero rifuse e sovrapposte l'una all'altra a costituire il secondo tempo<sup>6</sup>. Anche se il principio della comunicazione tra le 26 sezioni è fondamentale (Ligeti parla di una apparenza di variazioni senza che esistano variazioni, e di un profondo sviluppo senza che si riesca a distinguere qual è l'oggetto ed il punto d'origine dello sviluppo stesso)<sup>7</sup>, la matrice episodica del secondo tempo si manifesta chiaramente in una successione di tecniche e di elementi che costituiscono un radicale contrasto con la sostanziale unitarietà del primo movimento. Che i due costituenti del *Concerto per violoncello* siano in sé conclusi potrebbe già anche indicarlo la parte finale del primo, progressivamente aspirante ad un silenzio che viene effettivamente raggiunto e prescritto in partitura, secondo la tipica 'sigla' conclusiva ligetiana. Il confine che separa i due tempi è anche innalzato dal ruolo, nettamente differenziato, che vi assume rispettivamente il violoncello solista.

La funzione magnetica che ha il violoncello nel primo tempo si manifesta già con la nota iniziale, un *mi* lungamente tenuto, senza vibrato, che si distingue appena dal silenzio con la più tenue sonorità possibile (un *pianissimo* indicato con otto *p*), un suono che attrae verso di sé il quartetto d'archi. Tutta la prima parte si svolge come una sorta di studio sul modo d'attacco e sul modo di produzione del suono: accuratamente dosata e prevista è la differenza acustica nella produzione di una stessa nota da parte di un singolo strumento (per esempio, il *mi*<sub>3</sub> inizialmente prodotto dal violoncello solista tastando la II corda, e prodotto a batt. 12 come armonico sulla IV), oppure come risultato della naturale e fisiologica differenza timbrica fra gli strumenti. La scomparsa degli archi e la citata trasformazione nel modo di produzione del *mi* del solista lasciano emergere flauto, contrabbasso e clarinetto – sempre sulla stessa nota – con un effetto tanto efficace quanto sono semplici i mezzi impiegati. Sembra quasi che in questa prima parte si voglia giungere alla paradossale defini-



zione di una superficie sonora attraverso l'apparenza di un'unica dimensione; interviene però un importante elemento di novità con il tremolo del primo clarinetto (batt. 17), immediatamente seguito da quello dell'arpa: l'introduzione anche di un *fa*, poi definitivamente acclarato e reso di dominio comune tra gli strumenti dal flauto. La tensione implicita nell'intervallo di semitono è il secondo punto di partenza per la composizione: l'importanza di questa minima matrice intervallare può essere colta nelle sovrapposizioni e nelle tensioni che si creano alle batt. 26-30: verticalmente, con *mi-fa* tra corno e tromba, violini I e II, contrabbasso e violoncello dell'orchestra; orizzontalmente, con *mi-fa* nella viola e *sol - la bem.* in flauto ed oboe. La definizione della fascia, ora effettivamente pluridimensionale in senso armonico, è affidata ai fiati, e da essi si diffrange e simultaneamente converge in un *si bem.* disperso su cinque ottave (intervallo prediletto da Ligeti); sullo spazio abissale definito dalle ottave, nuovi intervalli di semitono sembrano riproporre una evoluzione attonita simile a quella dell'episodio iniziale. Ora però l'arpa (un'arpa qui in qualche modo vicina all'ispirazione ed al trattamento del *Requiem*) si impossessa dell'intervallo di ottava per utilizzarlo in una microstruttura melodica (*do diesis - do - do bem.* su quattro ottave, in glissando col pedale) che determina, attraverso i suoni *re - mi bem. - mi* prodotti dai fiati, una nuova fascia cromatica, progressivamente crescente fino al *fortissimo*, presto annientato da un nuovo grumo sonoro dell'arpa. Rimangono il violoncello solista, arrampicatosi alle vertiginose altezze del 13° armonico sulla I corda («pericolosamente lieve», dice Ligeti, e seguono poi il 14° e il 15°), mentre il contrabbasso da solo, salvo un fugace apporto del trombone, rimane con lui a definire, con la cavernosa profondità del registro più grave, la superficie sonora attraverso i suoi estremi. Tutti gli elementi posti in gioco non attenuano comunque un dato significativo di questo primo tempo (che difficilmente – in questi termini – si saprebbe individuare con tanta chiarezza nella produzione di Ligeti), relativo alla individualità del suono: un suono puro, indagato con scrupolo delle sue valenze timbriche assolute, che neppure gli incontri di maggiore intensità riescono a fondere in impasti di significato complessivo.

Decisamente sorprendente e poco ligetiano – a meno che non si leggano le sette battute di silenzio che concludono il primo movimento come appartenenti al secondo, come sua diretta anticipazione, e se si trascura l'originario piano costruttivo del *Concerto* in un solo tempo – risulta l'attacco *in medias res* e veramente *dolcissimo* del secondo movimento<sup>8</sup>, una musica per fiati d'insospettata tenerezza, che può essere collegata nella produzione di Ligeti alle giovanili *Sei Bagatelle* (1953) e ai *Dieci Pezzi* (1968) per quintetto di fiati; l'inizio



è con flauto e clarinetti su un accordo *re bem. - mi bem. - fa*, a cui si aggiungono via via fagotto, tromba, violoncello e contrabbasso. Con l'ipotetico secondo dei 26 episodi<sup>9</sup>, da cui Ligeti ha tratto il materiale per il brano, viene proposto uno degli elementi maggiormente caratterizzanti questa seconda parte del *Concerto* (ed un altro tratto tipico di Ligeti), e cioè la complessa articolazione ritmica che dispone, su una sorta di tremolo continuamente variato nel tempo, una serie di gruppi irregolari di note, dalle terzine ai gruppi di 15, in modo che l'accelerazione (da 3 a 15) nella scansione in una parte, sovente s'incontri con la decelerazione (da 15 a 3) in un'altra. Il risultato di questa sovrapposizione, di questa fascia di tremoli, viene modificato nella scelta degli intervalli a partire da batt. 15, con il violoncello che li amplia, imitato da due violini trattati in questa occasione solisticamente; la funzione del violoncello nel secondo tempo è prevalentemente questa (salvo la cadenza finale), e dunque consiste nel riprendere (anziché nel generare come avveniva nel primo) quanto viene preventivamente esposto dagli strumenti dell'orchestra.

Il processo di divaricazione degli intervalli continua in modo sotterraneo, mentre ricompaiono anche elementi che possono essere ricondotti al primo movimento (cfr. II, batt. 37-39, con I, batt. 14, 15 e 18): ma è un riferimento di materiali, che non comporta un reale avvicinamento tra i due tempi dal punto di vista sonoro. I vari episodi, piuttosto che in una paratattica successione di eventi comunicanti, vanno considerati come «finestre» – l'espressione è dell'autore<sup>10</sup> – che si aprono su un paesaggio comune eppur mutevole. Una sezione sembra assumere particolare evidenza e singolarità: è quella iniziata dagli archi a batt. 50, con l'indicazione «selvaggio», che anticipa il *Secondo Quartetto*, una composizione associabile a vari passi del *Concerto*, soprattutto quando il discorso si concentra in una dimensione cameristica.

Altrettanto evidenti ed importanti sono i due episodi che portano l'indicazione «meccanico-preciso» (iniziati alla batt. 57 e alla batt. 59), in cui l'aspetto ritmico della scrittura si diffrange come attraverso un prisma che ripartisce con attenta determinazione i singoli suoni; è questo un modello ritmico che trova la sua massima attuazione a batt. 63, dove un gruppo irregolare di 21 note sembra esplodere e ricadere distribuendosi tra quindici strumenti che intervengono alternatamente.

Anche in questo aspetto meccanico della distribuzione molto articolata dei suoni, come in quello della sovrapposizione di gruppi irregolari citato più sopra, è necessario ricordare l'estensiva applicazione che tale principio ha trovato nel primo e soprattutto nel terzo movimento (intitolato «Come un meccanismo di precisione») del *Secondo Quartetto*: anche lì si assiste alla voluta intromissione



dell'irregolarità – all'interno di una struttura minuziosamente costruita – resa ancor più evidente dal punto di vista fonico dall'uso nei quattro archi del pizzicato.

Esiste naturalmente un certo grado di incongruenza tra una scrittura così precisa e determinata ad ottenere effetti non casuali dagli incontri di differenti suddivisioni ritmiche (si veda tutta la sezione che va da batt. 55 a batt. 67) – anche se è frequente l'indicazione «senza tempo» – e la prescrizione iniziale nelle *Note* alla partitura, in cui si sottolinea che «le stanghette di battuta e le suddivisioni interne della battuta stessa non indicano alcuna accentuazione. La musica deve essere eseguita come un ruscello continuo, le stanghette servendo semplicemente per la sincronizzazione e l'orientamento»<sup>11</sup>; anche questo aspetto dialettico tra libertà e prescrizione è parte integrante della scrittura del *Concerto*.

L'intensificazione ritmica che risulta da un procedere come quello sopra descritto trova una contrastante e logica conclusione nella finale «cadenza bisbigliata» del violoncello solista, in notazione grafica attenta a suggerire adeguate soluzioni tecniche sia per l'arco che per la mano sinistra, conclusa come da una firma ligetiana (fin troppo palese è il richiamo a *Lux aeterna*) da una decina di secondi di silenzio assoluto.

Se Ligeti ha potuto parlare di «Avventure strumentali» o di «*Aventures ohne Worte*»<sup>12</sup> per questo *Concerto*, è soprattutto in rapporto alla tecnica compositiva del secondo movimento, alla serie di intrecci che si instaurano tra le 26 sezioni originarie, dotate di singola autonomia eppure connesse da interne relazioni. L'apparente negazione di una logica intervallare che si avanzava nel primo movimento (il non-intervallo dell'unisono, la riduzione al termine minimo del semitono o dell'esiguo spazio sonoro compreso tra gli armonici acutissimi del violoncello, il rifugiarsi nell'ambigua distanza dell'ottava) trova nel secondo una soluzione già nelle prime battute, con la compresenza di intervalli di 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> nei fiati (batt. 6-8: 4<sup>a</sup> g. *re bem.* - *sol bem.* al flauto, 3<sup>a</sup> magg. *mi bem.* - *sol* al primo clarinetto e 3<sup>a</sup> min. *re-fa* al secondo), per poi ampliarsi nella 6<sup>a</sup> min. del corno (*do-la bem.*, batt. 7), nella 7<sup>a</sup> min. del violoncello solista (*si-la*, batt. 9-10). È in questo procedimento di divaricazione degli intervalli (che giunge alla massima espansione nella citata figurazione di batt. 63), nella complessa articolazione ritmica, nel sovrapporsi ed integrarsi di episodi, nell'affermare nel secondo movimento ciò che era virtualmente negato al primo, che anche queste «avventure» possono dirsi compiute. Un elemento basilare le separa però dalle originali *Aventures*. Non esiste infatti soltanto una differenza tra avventure vocali e strumentali, ma ciò che in *Aventures* era determinato minuziosamente dal punto di vista espressivo, rendendo ogni suono, ogni



fonema significativa in prospettiva grottesca – fino a richiedere all'autore la creazione di un vero e proprio libretto, e dunque pretendendo l'attuazione anche scenica del gesto implicito nel suono – rimane totalmente escluso dal *Concerto per violoncello*, che si pone in rapporto con *Aventures* limitatamente agli aspetti strutturali (non gestuali, non scenici, non espressivi) del comporre, senza richiedere alla musica altro che una compiuta – e magari avventurosa – edificazione.

## Note

<sup>1</sup> *Konzert für Violoncello und Orchester*. Edizione di riferimento: Studienpartitur, Henry Litolf's Verlag (copyr. 1969) / C. F. Peters (Nr. 5936).

L'organico comprende: flauto (e ottavino), oboe (e corno inglese), 2 clarinetti (il secondo anche clarinetto basso), fagotto, corno, tromba, trombone, arpa e quintetto d'archi, oltre al violoncello solista. La durata della composizione è di circa 16' (7'40" + 8'30"). La prima esecuzione ebbe luogo a Berlino il 19 aprile 1967, con Siegfried Palm al violoncello, la Radio Sinfonie Orchester Berlin, sotto la direzione di Henryk Czyż.

La composizione è eseguibile sia con una piccola che con una media orchestra da camera (i fiati possono essere raddoppiati); il quintetto d'archi può essere composto di solisti.

<sup>2</sup> Anche e soprattutto questo ruolo del violoncello (oltre naturalmente alle caratteristiche di conduzione del discorso musicale) mette in una posizione singolare il *Concerto per violoncello* di Ligeti rispetto alle due altre importanti opere dedicate a questo strumento, sostanzialmente coeve alla composizione ligetiana, la *Sonata per violoncello e orchestra* (in due movimenti) di Krzysztof Penderecki (1964) ed il *Concerto per violoncello e orchestra* di Witold Lutosławski (1970).

<sup>3</sup> Cfr. O. Nordwall, *György Ligeti, eine Monographie*, Mainz, B. Schott's Söhne 1971, p. 79.

<sup>4</sup> Sulla collocazione tra 'dettaglio' e 'stasi' della produzione di Ligeti si veda la parte introduttiva dell'articolo di Costin Miereanu, *Une musique électronique et sa 'partition'*. «Artikulation», «Musique en jeu», n. 15 (1974), p. 102-3.

<sup>5</sup> L'unica indicazione è metronomica: [semiminima] = 40.

<sup>6</sup> O. Nordwall, *op. cit.*, p. 79.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> L'indicazione è: «(Lo stesso tempo) [semiminima] = 40». Nel corso del secondo movimento compaiono alcune modificazioni di tempo.

<sup>9</sup> Anche se Ligeti ha poi completamente rifiuto il materiale originario ed ha lasciato che i singoli episodi si sovrapponessero l'uno con l'altro, una suddivisione in 26 parti del secondo movimento è senz'altro proponibile seguendo le ventiquattro lettere apposte alla partitura (A-X, dove A è il terzo episodio e X la *Flüster-Kadenz*) ed aggiungendo i due episodi prima di A (1°, inizio; 2°, batt. 5).

<sup>10</sup> O. Nordwall, *op. cit.*, pp. 79 e 84.

<sup>11</sup> Oltre le *Note* di carattere generale, alla partitura sono allegate tre pagine di fitte prescrizioni esecutive (in tedesco e in inglese, disposte in ordine alfabetico a mo' di dizionario) per riassumere e chiarire le indicazioni della partitura, secondo l'abituale scrupolo ligetiano di rendere comprensibile ed assolutamente determinato il suo pensiero sui caratteri e sugli effetti del suono.

<sup>12</sup> O. Nordwall, *op. cit.*, pp. 53 e 79.



Ernesto Napolitano

«*Lontano*» e il problema del tempo

Dalla quasi totalità delle composizioni ligetiane, ma soprattutto dai lavori orchestrali *Atmosphères* e *Lontano*, concepiti ambedue in un solo movimento, deriva un'immagine vagamente inquietante come di fugaci apparizioni sull'asse infinito del tempo. Gli esordi impercettibili e sfumati, quasi di musica proveniente da distanze sideree e su cui solo con lenta gradualità il nostro orecchio è in grado di sintonizzarsi, ne rappresentano, con allusione immediata, il simbolo più appariscente; non meno delle lunghe pause di silenzio volute dopo lo spegnersi del suono. Se ogni musica, almeno fino all'avvento delle avanguardie storiche (anche se non mancherebbero esempi più remoti), rappresenta una sorta di sezione, un taglio compiuto lungo il fluire del tempo; se da questa capacità d'isolarsi e ritagliarsi autonomi confini le deriva la possibilità d'instaurare una dialettica fra la propria dimensione temporale e il tempo fisico, la musica di Ligeti, non solo perché privata dal gesto compositivo di un inizio e di una fine, proprio in quel tempo sembra irrimediabilmente scivolare, esistere e quindi estinguersi. Talché molte pagine sue, e prima fra tutte *Lontano*<sup>1</sup>, danno l'impressione di tracciare un percorso che procede senza soluzioni di continuità dal silenzio – alla musica – al silenzio.

Già nel suono che avvia la composizione, privo com'è di cesure rispetto all'immediato passato, non si annunciano affermazioni soggettive di temporalità, ma l'indifferente abbandono all'eternità di un tempo oggettivo.

Un *la bem.* centrale «dolcissimo, sempre espressivo» sostenuto da un lungo pedale su un armonico artificiale dei violoncelli, trasmigra dai flauti ai clarinetti, offrendosi ben presto a fagotti e corni, come un fluido sottile e apparentemente immobile che lasci trasparire, a intervalli fluttuanti e privi di cadenze regolari, colorature differenti.



La tecnica della melodia di timbri d'ascendenza schoenberghiana (unico tributo esplicito ai viennesi) anche se qui ridotta alla scala minima di un suono, appare perfettamente omogenea a un'idea d'inserzione, sfumata e senza evidenza d'attacco, della musica nel tempo. Implicita e lasciata all'intuizione è più d'una battuta di silenzio antecedente il suono. All'effetto che ne risulta, di calcolata e graduale rivelazione, concorre la sovrapposizione a breve distanza dei suoni vicini *sol*, *si bem.* e *la*. Il consueto procedimento di allargamento progressivo dello spazio cromatico sembra tingersi, dalla presenza delle seconde, d'insolite venature espressive.

Viene immediatamente in evidenza come questa musica contenga quasi l'invito a cedere ad una sorta di ascolto ipnotico. Essa sollecita a dimettere la facoltà, sviluppata nel corso di secoli dalla musica occidentale, di cogliere nell'immediatezza del tempo reale quel processo che, attraverso compresenze e simultaneità, sviluppi o successioni associative di eventi, genera l'intera organizzazione formale. In essa la totalità dei fatti sonori si pone sempre come sostanza inscindibile, come un *unicum* che aspiri ad una acusticità globale e per cui sarebbe vano ogni ascolto analitico. Il rischio che ne deriverebbe, quasi di perdersi in esperienze labirintiche, non è dissimile da ciò che tocca chi si accinga a studiarne le partiture: *Atmosphères*, in specie, consente quasi esclusivamente una lettura per ampi strati. Per contro, è solo un apparente paradosso come proprio l'estatico modo d'ascolto così indotto consenta di apprezzare trasformazioni micrometriche, sottili mutazioni interne. La mancanza di avvenimenti macroscopici agevola la percezione di varianti minime.

Ma dall'assenza di una strutturazione delle altezze, ai limiti dell'amorfo, oltre che dal persistere d'interminabili sfondi, tracciati ora da una singola nota ora da insiemi disposti a macchia, si riapre una via per contrastare il tempo. Poiché l'apparenza d'immobilità, che trova conferma in una tendenza alla dissoluzione del battito, finisce per imporre allo scorrere del tempo, sospeso ogni genere di tensione, cadenze più distese. Il confronto – per tutte inevitabile – di questa musica col tempo avviene dunque su un duplice piano: da una parte nell'accettazione totale di un fluire continuo e inarrestabile, all'interno del quale la musica s'innesta come per lo scorrere di uno strato sull'altro; dall'altra, nell'assoggettare il tempo a una sorta di dilatazione, nel sottoporlo, e non – estrema utopia – limitatamente al corso della sua durata, a un fenomeno di rallentamento.

Non da questa espansione introdotta nel flusso del tempo deriva – come pure si è spesso confuso – quella che viene di solito riconosciuta come una spazializzazione, in Ligeti, del fatto sonoro. Siamo di fronte, se mai, a una sorta d'*intervento dello spazio sul tempo*, se è vero che le trasformazioni subite dalla sua musica si percepiscono



eminentemente come mutazioni nella dimensione spaziale. E tuttavia, ambedue i processi confluiscono per vie autonome nel medesimo tentativo di negare il tempo (ma più esattamente, poco sopra, ci si è limitati a parlare di dilatazione, di rallentamento).

Si noterà innanzi tutto come tale spazializzazione non sia da associarsi a relazioni orizzontali degli intervalli: a parte l'insistenza sui dislivelli più limitati delle altezze, l'intervallo si pone prevalentemente come ambito da colmare e mai come divaricazione che esibisca relazioni nello spazio. Né Ligeti persegue, come altri, quegli effetti di spazialità che derivano da particolari disposizioni reciproche di insiemi o gruppi orchestrali. Lo interessano piuttosto i rapporti di prossimità o di lontananza conseguenti alle peculiarità timbriche degli strumenti. L'inizio, poco prima ricordato, di *Lontano* non è che uno degli esempi presenti nella partitura (stupisce, se mai, che non sfrutti a tal fine anche l'intensità e il modo d'attacco, qui mantenuti viceversa in una costante uniformità). E poco oltre (batt. 13-14) emergerà, da un intreccio che inizia a formarsi e su un nitido salto ascendente di quarta, un *si* a scalare degli oboi, di straordinaria presenza e d'irradiante luminosità.

Sono questi, comunque, i rari momenti in cui sembra attratto dal timbro puro, dal suono singolo e però quasi sempre alonato da componenti spurie. Per il resto, la sua avversione al suono-timbro è almeno pari al timore, davvero ossessivo, per il vuoto entro la pagina. Così non si avranno mai momenti di compenetrazione fra suono e silenzio – semplicemente perché non esistono silenzi – né tantomeno abbandoni al *laissez vibrer* (abissale è la distanza da musiche nate sulla scia di comportamenti cageani: quelle di Morton Feldmann, per fare un esempio). Nel suo caso, una volta neutralizzata la singola sonorità strumentale dalla compresenza di un elevatissimo numero di spettri, la dimensione timbrica è poi ricostruita artificialmente. Dove a fungere da artificio, secondo un'eredità che gli deriva forse dall'esperienza della musica elettronica, è la proiezione in un'immagine acustica planare di differenti stratificazioni. Mai, comunque, di suoni puntiformi, di elementi timbrici concepiti isolatamente.

Con minor compattezza che in *Atmosphères*, e con alcune zone di rarefazione sconosciute al precedente lavoro, anche la scrittura di *Lontano* prevede in alto grado una considerevole compresenza di linee. Proprio alla tessitura di queste trame minuziose, a quelle fasce (fin troppo famose e un tantino abusate) ove è annegata qualsiasi determinazione verticale delle altezze e sembra in gioco piuttosto un'intenzione statistica, si fa riferimento nel dire di una spazializzazione. Anche se il termine rimanda a una tridimensionalità che pare difficile poi riconoscere: è raro che refoli d'aria circolino liberamente



fra queste maglie, portate piuttosto verso esiti di soffocazione. Si parlerà preferibilmente di superfici, di varietà bidimensionali, se non al limite di planimetrie. Le sottili rigature che le compongono, con effetti timbrici talora di vere iridescenze sonore, prendono sempre più il posto in *Lontano* dei blocchi densi e compatti fino al *cluster*, che costituiscono la materia di *Atmosphères*.

Ciò è in evidenza soprattutto nella prima delle tre sezioni in cui spontaneamente si divide il lavoro, secondo una successione che vede: la prima estendersi da batt. 1 a 46, quella intermedia da 56 a 113, e la conclusiva da 122 a 164, interponendo fra l'una e l'altra brevi zone a minor concentrazione.

Già si è detto come nella parte iniziale il tessuto musicale appaia meno fitto del consueto: le entrate in canone degli archi, in tremolo sul ponticello e senza vibrato, non mirano tanto a un aumento di densità, quanto a trasmettere brividi indistinti e raggelati sussurri. Escluse dai fiati le voci di più corposa e invadente presenza, solo pallide comparse dei corni e i legni concorrono al formarsi di una superficie vetrosa, luogo di riverberi e gelide rifrazioni. Ne emerge, ma più in virtù del particolare registro scelto, un lamentoso disegno in ottava di viole e violoncelli all'acuto (batt. 21-23)<sup>2</sup>. È un segno, ancorché appena in evidenza, che il rapporto tra sfondo e figura, lasciato nella più assoluta indeterminazione in *Atmosphères*, tende ora a creare zone di momentanee separazioni. Come altri passi della partitura confermano, *Lontano* sembra talora riscoprire la figurazione: il procedimento compositivo che consisteva in una compatta sovrapposizione per strati d'innomerevoli figure (o della stessa, ma sfalsata dalla disposizione in canone) qui si allenta e lascia a volte apparire profili dotati d'individualità, se non veri disegni melodici.

Le efflorescenti e pervasive vegetazioni di *Melodien*, liberate in un assai più esiguo *corpus* orchestrale, seguiranno di lì a quattro anni.

A questa trasparenza di frammenti melodici si accompagna una decisa tendenza a focalizzare lo sviluppo musicale su altezze determinate: un'attrazione non propriamente di natura tonale e dunque affrancata da relazioni gerarchiche, ma fermamente determinata, come si è già avuto modo di osservare in *Lux aeterna*, a stabilire punti inequivoci di riferimento. E dunque, come vuole l'autore, nemmeno atonale<sup>3</sup>. Tale il prevalere a batt. 18 di un *re diesis* ad archi e legni, e soprattutto la comparsa fin da batt. 31 di un *do* ai violini, subito trasferito in un armonico artificiale, che eserciterà un'attrazione irresistibile sull'intera compagine orchestrale fino all'assottigliata conclusione, sedici battute dopo, della prima parte. Se questa confluenza in un singolo suono dilatato su più registri d'ottava può forse apparire troppo scoperta e di una vuota nudità, a un'impressione



analoga non sfugge anche la successiva zona di transizione: pensata com'è quale smisurata e desertica superficie, completamente svuotata all'interno e schematicamente definita attraverso le sue estreme delimitazioni: all'inizio, un *re bem.* alla tuba sette ottave più grave del precedente armonico di *do*, conservato alle due prime parti dei violini.

L'evidenza di singoli centri di attrazione si amplia, durante la sezione centrale, nella direzione di un processo consistente in vere e proprie trasformazioni armoniche. È questo il dato che, segnando un ulteriore e più consapevole recupero di elementi tradizionali, differenzia maggiormente *Lontano* dai precedenti lavori. Nonostante per essi si sia spesso parlato di distruzione dell'armonia (non meno che del ritmo e della figurazione melodica)<sup>4</sup>, quella musica non era però del tutto priva di una latente funzionalità armonica. Solo, essa appariva, per così dire, vicariata dalla dimensione timbrica: alle appena percettibili fluttuazioni di colore delle sue superfici, si assegnava, allo scopo di una definizione complessiva della forma musicale, un ruolo analogo a quello tradizionalmente svolto dalle mutazioni dell'armonia. Il tessuto cangiante delle sue dense stratificazioni timbriche si faceva così portatore di valori armonici. Non che siano assenti anche ora simili collusioni fra timbro e armonia: basterà ascoltare come al verificarsi di determinate relazioni armoniche – e non altre, pur in presenza di numerose note estranee – concorra in maniera determinante l'evidenza timbrica di certi suoni. L'emergere di un accordo o di una nota da un insieme, che può anche sfiorare il totale cromatico, è così l'esito simultaneo della presenza timbrica e di un dato statistico, non meno, s'intende, della scelta dinamica.

Ne nasce come conseguenza una qualità d'illusorio e d'instabile, per cui si è appena determinata la sensazione di aver accordato l'orecchio su una data regione armonica, che già il gioco delle trasparenze e il lento ma continuo slittare delle superfici fra loro ne hanno modificato i contorni. Si aggiunga infine come i sottili equilibri da cui tali regioni dipendono, debbano presumibilmente variare da un'esecuzione all'altra. Con tali riserve, vediamone più da vicino alcuni momenti.

Il percorso si svolge, con assoluta evidenza all'inizio, a partire dal tritono *si bem.* - *mi* suonato dai soli archi (batt. 56-60) e attraversando una prima zona di addensamento, nella quale intanto si sono aggiunti i legni, sui suoni *sol* - *si naturale*: ancora indistinti alla fine di batt. 65, questi emergono e si spengono *diminuendo* nel breve volgere di due battute. Nel procedere verso una sempre più intricata proliferazione di voci strumentali, un ulteriore momento di agglutinazione armonica enuclea, tra batt. 74 e la successiva, le note *fa* - *si bem.*, con una suggestiva prevalenza della prima sull'impasto di



corni, tromba e contrabbassi all'acuto; infine, un *sol bem.* sul tremolo *fortissimo* degli archi (batt. 92-94), a conclusione di un *crescendo*.

L'apparire di questi centri di condensazione armonica lascia comunque inalterato, nel fitto amalgama sottostante, il consueto procedimento di scrittura polifonica: così il collegamento fra il *mi* iniziale e il *si* di batt. 65 avviene attraverso un disegno di dieci note in ottava alle prime parti dei violini ancora esteso due ottave più in basso dalle viole prima e seconda, e quindi ripreso in canone dalle altre:

(o)  
(div.)  
legato (alla corda) 5 5 5 5 5 (sul tasto)  
(div.) ord. 5 5 sul pont. 5  
cresc. - - - - - mf

La sua evidenza, specie nella caratteristica inflessione melodica iniziale, è comunque singolare: altre e più estese figurazioni sono destinate a rimanere sommerse nel magma delle polifonie. Ed è forse per questa ragione che i loro profili appaiono in genere scarsamente modellati, tanto da far ritenere il termine stesso di figurazione affatto ingiustificato. In effetti, proprio il concetto di figura sembra difficilmente applicabile a questa musica (e più ancora a *Atmosphères* e *Volumina*; di conseguenza, come già notato a proposito di *Lux aeterna*, anche quello di polifonia risulta inadeguato). Se, come lì si diceva, ogni linea scompare in una sorta di continuo bidimensionale, le trasformazioni del suono che dovrebbero definirla non valgono per se stesse, né conservano autonomi movimenti temporali. Esse si danno solo in quanto modificazioni di quel continuo, e dunque in senso spaziale.

Torna di nuovo il tema della spazializzazione del tempo. Vi aggiungeremo soltanto come ad esso probabilmente corrispondano valenze espressive inconfondibili: l'assenza di contrasti e l'allentamento delle tensioni, tendenti all'indifferenza espressiva; l'avversio-



ne per l'evento, per l'istante in sé denso e concluso, sia esso suono o silenzio; l'allusione talora, sul filo di un potere evocativo volto comunque all'immagine, a una spazio-temporalità sconfinata, autentico luogo della solitudine.

Un'eccezione a quanto immediatamente sopra dicevamo sul disinteresse nei confronti della figura si coglie con particolare evidenza sul finire di questa sezione centrale, ove un disegno annunciato dai corni a batt. 93 e subito ripreso con il consueto *décalage* da legni e ottoni per trasferirsi poi agli archi, si estende per molte battute con una sorprendente funzione tematica. Nella sua formulazione completa esso sviluppa una curva discendente, fatta salva l'iniziale terza minore ascendente, che si modella sulle note di una scala per toni interi: *sol - si bem. - la bem. - sol bem. - fa bem.* Non è il solo elemento che induca a riconoscervi una matrice debussiana: vi si accompagna il gioco delle dinamiche e soprattutto il modo di produzione del suono, un tremolo agli archi, specie viole e violoncelli, che rinvia alle suggestioni vibratili de *La mer*.

Né ora escluderemmo come altre caratteristiche, già segnalate, trovino origine in una matrice che fa capo a Debussy. Tale forse la ricordata funzione sostitutiva dell'armonia svolta dal parametro timbro (ma per Debussy è vero anche il contrario), tale più ancora il procedimento di compenetrazione di differenti entità sonore. E in questo termine l'ascendenza s'interrompe, poiché in Ligeti questa entità non ha mai carattere di evento: irreperibile nella sua musica è quella irruzione dell'istante, di cui ha scritto Boulez, così feconda nella musica dell'avanguardia. In tale prospettiva, quel processo che abbiamo chiamato in Ligeti di rallentamento del flusso temporale, non ha parentele con la distruzione del tempo legata alla totalità dell'istante, «dove la temporalità si snatura nell'eternità»<sup>5</sup>.

Come già altre notazioni dovevano suggerire, con questa viene ribadita l'estraneità di Ligeti a quella che ancora un decennio fa si chiamava la «Nuova Musica» (il che ovviamente non vuol dire, alla musica contemporanea *tout court*). E ciò, nonostante gli si debbano un paio di saggi fra i più analitici sul tema. A conferma, si aggiunga come la sensazione di materico legata alla sonorità di molte sue pagine non abbia alcunché da spartire con quell'abbandono al materiale tipico dell'avanguardia. Ne dà verifica il caso di *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, dove pure più facilmente si potrebbe incorrere nell'equivoco: lì infatti ogni gesto vocale o strumentale è così intenzionalmente caricato di allusioni espressive da tendere costantemente al soggettivo. Più in generale, in Ligeti la forma non si struttura mai a partire dal suono o dai materiali, bensì in base a un progetto complessivo, a un arco che ingloba ogni singolo dato sonoro. La progettualità nega ogni evenienza dell'istante.



La conclusione della sezione di mezzo avviene su un grumo di note vicine (*mi - fa - sol bem.*) ai violoncelli e al clarinetto basso, e sfocia in una forcella *fortissimo* ai contrabbassi. Ad essa si lega, su quelle tre note mantenute sullo sfondo, l'essenziale e rarefatta zona di transizione. Un unico suono vi si afferma: un *fa* prima luttuosamente stagnante nel grave, in una circolarità di timbri imparentati (debitrice, come la prima pagina, all'idea di *Klangfarbenmelodie*); quindi, dopo il consueto convergere delle voci su più ottave, mutato in armonico artificiale e posto al centro di un accordo *re-fa-sol* (ai violoncelli, *re* e *sol* armonici naturali), che ripropone quella sovrapposizione di terza minore e seconda maggiore più volte incontrata in *Lux aeterna* (e qui rinvenibile, del resto, anche in altri passaggi).

L'avvio della sezione conclusiva a batt. 122 fissa nuovamente suoni privilegiati: un *re* all'inizio, da cui prende voce un cupo mugghiare di archi e legni, poi un *sol* a batt. 127, su un emergere di perforanti ottoni da un'orchestra ora più densa, e quindi dopo una progressiva ascesa verso l'alto, un *re diesis* a batt. 136. L'implacabile fissità con cui questo suono acutissimo sarà mantenuto per poco meno di venti battute, è appena attenuata da un arco dinamico che, prima di spegnersi ai soli violini, culmina a batt. 145 sul vertice d'intensità dell'intero lavoro. Il *pianissimo* che qui subito sopravviene lascia apparire, come per una trasparenza inaspettata, una lontana sonorità di corni. All'immagine di smisurata proiezione sullo sfondo così ottenuta, non si direbbe estranea un'esplicita allusione al titolo.

Si riconosce, nella sequenza di accordi assegnata ai tre corni, un procedere parallelo per toni interi di quarte eccedenti; inoltre, anche l'effetto con cui si manifesta, su un luminoso pedale all'acuto – quasi di sipario che improvvisamente si sollevi a svelare nuove immagini – sembrerebbe rimandare ad atmosfere 'impressioniste'. Sorprende allora come nella citata intervista l'autore ricordi piuttosto un passaggio dell'*Ottava* di Bruckner, alla coda del movimento lento. Se *Lontano* nasconde nel titolo allusioni più estensive<sup>6</sup>, se vuole rinviare a più sostanziose lontananze da riconoscere nel passato della musica, al di là di ascendenze tardo-romantiche (specie evidenti in certa sontuosità orchestrale), saremmo portati a ribadire, nei limiti già segnalati, il debito impressionista.

La conclusione, mentre cede alla consueta attrazione verso il grave, celebra una sorta di rituale del distacco, congedando progressivamente voci o insiemi strumentali. La chiusa afona, sulla oscurità di clarinetti spinti nelle estreme profondità del loro registro, non è propriamente un termine imposto alla musica. L'estinzione ha qui piuttosto il senso di un ritorno all'immobile silenzio del tempo: lo stesso che eravamo chiamati a sottintendere al principio.



<sup>1</sup> *Lontano*, completato nel maggio 1967, è dedicato all'Orchestra sinfonica del Südwest-funk di Baden-Baden e al suo direttore Ernest Bour. L'organico comprende 4 flauti (anche 2 piccoli e 1 in *sol*), 4 oboi (anche corno ingl.), 4 clarinetti (anche cl. basso e cl. contrabbasso), 3 fagotti e 1 controfagotto; 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni e tuba; nonché 10 parti ciascuno per violini I e II, altrettante per le viole, 8 per i violoncelli, 6 per i contrabbassi.

Si noterà, oltre all'assenza di uno strumento ovviamente inadatto a sostenere a lungo il suono come l'arpa, la totale mancanza d'ogni genere di percussioni. Alle riscoperte di cui diremo, non si è ancora aggiunta quella del ritmo.

<sup>2</sup> È molto probabile che il *sol diesis* della prima viola, a batt. 23 della partitura di studio Schott, stia per un *sol naturale*, come nelle altre parti che ne riprendono in canone il disegno.

<sup>3</sup> Si veda l'intervista con Joseph Häusler, pubblicata nella monografia di Ove Nordwall, e ripresa, in versione francese, sul n. 15 di «Musique en Jeu». Vi ritorneremo anche in seguito.

<sup>4</sup> Cfr. Harald Kaufmann nel saggio su *Atmosphères* pubblicato in questo volume. Per un'opinione più vicina alla nostra rimandiamo a un'osservazione di Armando Gentilucci in *Oltre l'avanguardia - Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1979, p. 85.

<sup>5</sup> La precedente citazione di Pierre Boulez si evince dal saggio *La corruzione dei turiboli* in *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1969. Questa, riferita a Stockhausen, è tratta da Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 62.

<sup>6</sup> Ne sembra convinto Paul Griffiths nella sua monografia su Ligeti, London, Robson Books, 1983, p. 61.



Franco Pulcini

«*Continuum*»

Questa composizione fu commissionata a Ligeti nel 1965 da Antoinette M. Vischer, che la eseguì in prima mondiale nell'ottobre del 1968 a Basilea. La dedicataria è tuttora in possesso del manoscritto originale, redatto dall'autore nel gennaio di quello stesso 1968. L'opera venne pubblicata dall'editore Schott's Söhne di Magonza nel 1970, con il titolo di copertina *Continuum für Cembalo*. Ligeti descrive questo brano, destinato a grande successo, in una lettera da Vienna (19.2.1968) al suo biografo Ove Nordwall, in cui segnala analogie coi lavori dell'anno precedente, *Lontano* per orchestra e *Etude n. 1 «Harmonies»* per organo. Le successive citazioni fra virgolette, salvo diverse indicazioni, sono tratte da questo importante documento, pubblicato alle pp. 91 e 92 della monografia di Nordwall.

*Continuum* è scritto in un unico tempo, Prestissimo, al quale Ligeti ha aggiunto la seguente didascalia: «Prestissimo = estremamente veloce, in modo che i singoli suoni siano difficilmente percepibili, fusi in un *continuum*. Suonare in modo molto uniforme, senza [far percepire] le articolazioni. Si raggiunge l'esatto tempo, se il pezzo (esclusa la pausa finale) dura meno di quattro minuti. Le sbarrette verticali tratteggiate non sono stanghette di battuta (non esiste qui metro di battuta), ma servono solo ad orientare».

Le sette pagine di spartito comprendono un flusso incessante di crome, distribuite in 202 non-battute, più la misura finale vuota, in cui è prescritto: «arrestarsi di colpo, come interrompendo». Fatta eccezione per il finale, le due mani suonano continuamente «nota contro nota»: solo la sinistra si riposa per poco più di 16 non-battute, eseguendo note tenute o lasciando del tutto la sua tastiera (3 pause). Ogni misura contiene 16 suoni, per cui la destra, che suona sempre, ne dovrebbe eseguire 3.232 ( $202 \times 16$ ) e la sinistra 2.973 ( $3.232 - 259$ ); in tutto 6.205. Nel computare sulla sola mano destra



la velocità di esecuzione, ovvero dividendo 3.232 per 240 secondi (= 4 minuti prescritti), risulta necessario suonare quasi 13 note e mezza al secondo; quasi 27 nei punti in cui le mani suonano insieme, ossia in poco più di 167 battute su 202. Bisogna però tenere conto che nelle ultime 19 battute le mani suonano alternativamente e, nelle 3 battute e mezza che le precedono, la sinistra suona ad intermittenza (nota-pausa). Quindi, a voler essere precisi, le note totali sono 5.872, ossia  $6.205 - 29 - 304 (= 19 \times 16)$ .

L'utilizzazione del clavicembalo è sostanziale, oltre che per la sua maggiore velocità rispetto al pianoforte, per le due tastiere, assolutamente necessarie poiché i disegni affidati alle due mani si sovrappongono sistematicamente. Ligeti prescrive due soli registri manuali: 8' e 4', salvo un passo che comporta il  $16' + 8' + 4'$ . La rapidità, unita alla leggerezza del tocco, genera una fusione dei suoni: «... il prestissimo volante porta all'immobilità (il solito effetto-Ligeti, già ascoltato con tale frequenza che potrebbe bastare. Ma esso sul clavicembalo fruscia e ronzia in modo spettrale)». L'impressione di 'continuità' nasce dall'accavallarsi dei suoni uno sull'altro: «(prescrizione: lasciare premuto il tasto, finché lo stesso dito non viene riutilizzato)»; e, del resto, è tipico di molta arte moderna, anche non musicale, e anche applicata, ottenere forme e disegni tramite agglomerati di particelle ravvicinate. Il tocco del clavicembalo, di carattere 'punti-forme', dona tensione alla fascia sonora in statico movimento: «non è differente dal bisbigliare di un'arpa, dove naturalmente il tipico rumore del tocco clavicembalistico copre inoltre quello dell'arpa, così che ne risulta un grazioso ronzio». In altre parole, una linea fatta di puntini ha carattere diverso rispetto ad una linea propriamente detta. È come un suono mobile unito ad un ticchettio; o, usando le parole di Ligeti, un «suono rumoroso», dove la rapidità degli impulsi trasforma il «ritmo in un non-ritmo».

Questa velocità è possibile grazie alla scelta di non prevedere spostamenti della mano e non rendere necessarie 'voltate'. La scrittura comporta solo diverse rotazioni delle dita. In questo senso, *Continuum* è uno studio sulle 'cinque dita' sviluppato progressivamente e portato a livello di alto virtuosismo: «due mani, come oggetti in movimento»; e ancora: «tutto sta, per così dire, 'nelle dita', ed io pensavo i suoni, come se essi, in certo qual modo, venissero dalle dita».

Naturalmente, entro tale studiata uniformità che potrebbe essere scambiata per un disegno di tappezzeria, l'autore crea una lenta metamorfosi sonora che evolve con irregolarità ed asimmetrie atte a sorprendere. E, come in ogni musica ripetitiva che non abbia carattere ipnotico – è il caso di *Continuum* – ma possieda una vivida ricchezza inventiva, i principi di varietà intervengono a distanze



temporali continuamente diversificate. Tutto ciò restando ferma l'idea iniziale: «un movimento 'ideale' che risulta dalla sovrapposizione dei suoni [della stessa altezza], come due moti ondegianti che in alternanza concordano o sono spostati l'uno contro l'altro».

La tecnica combinatoria di cui si serve Ligeti consiste nel sovrapporre e iterare figurazioni da 2 a 8 suoni, escluse quelle di 7, scomode per la mano. Le figurazioni di 2 sono simili a 'trilli' o 'tremoli' – quelle di 3 salgono o scendono, eseguendo una terza nota prima di tornare su quella di partenza – quelle di 4 e 5 sono scale varie (ascendenti o discendenti), o arpeggi, che ricominciano da capo – inoltre quelle di 4 possono essere un agglomerato ascendente e discendente, o viceversa, in cui si ribatte due volte il suono centrale – quelle di 6 e 8 sono frammenti di scale ascendenti e discendenti, o viceversa, fatte rispettivamente con quattro o cinque dita, andata e ritorno. (Chi conosce i riflessi delle dita su una tastiera comprenderà perché Ligeti non ha inserito figurazioni di 7 suoni, che, eseguite con una mano sola, avrebbero ostacolato quella scorrevolezza necessaria a *Continuum*.)

Queste figurazioni ruotano, in genere, in modo discendente per la mano destra e in modo ascendente per la mano sinistra. La caleidoscopica varietà nasce nell'alternare figurazioni: a) uguali per numero e sovrapposte 'a specchio'; b) uguali per numero, ma sovrapposte spostate di uno o più suoni, che eseguono spesso 'canoni' fortemente ravvicinati; c) diverse per numero. Queste ultime generano ingranaggi di accelerazioni e rallentamenti nel ritmo degli impulsi, soprattutto se vi sono numeri pari contro numeri dispari o numeri relativamente alti (4/5, 4/6, 6/8). Alcune possibilità di combinazione mancano del tutto (5/8), e in modo particolare quelle fra numeri troppo distanti (3/8). Ciò dipende anche dal fatto che il variare delle stratificazioni simmetriche e asimmetriche avviene mediante l'inserzione o l'eliminazione di una nota per volta, affidata ad una mano alla volta ed evitando i cambiamenti troppo ravvicinati.

L'autore manifesta quella superiore indifferenza per la ricerca della dissonanza propugnata dall'avanguardia e, nello scrutare un'atmosfera totalità di suono, esplora numerosi impasti, senza disdegnare le consonanze. Frammenti di scale di ogni genere e accordi diversi, del resto, sono svuotati dei loro significati tradizionali in virtù della velocità di esecuzione, della tessitura acuta, del progetto stesso da cui è nata la composizione.

Un'analisi degli intervalli usati stabilisce che *Continuum* ha una forma tripartita, le cui due cesure si trovano nei due punti in cui la mano sinistra si ferma. Nella prima e nella terza sezione predominano i gradi congiunti, le scale, gli intervalli piccoli. In quella mediana le mani si allargano dalle posizioni sulle 'cinque dita' fino all'ottava,



per eseguire accordi e intervalli ampi. È acusticamente giustificato il fatto che in questa parte centrale si finisca per ascoltare in modo più evidente, e in parte 'tradizionale', il sottile cromatismo che anche nelle altre sezioni partecipa alla progressiva evoluzione del brano. Infatti, nella prima e nella terza parte, i movimenti semitonalì, rattrappiti entro ambiti sonori angusti, riescono a variare quasi impercettibilmente la linea di punti interscambiati che costituisce *Continuum*. E l'allargamento di sonorità ascoltato nella parte centrale viene corretto e cambiato di direzione nel finale, dove si giunge ad un agglomerato di quattro semitoni vicini, che diventano poi tre, poi due, sempre vicini; la conclusione, perfettamente logica, è su un solo suono, ribattuto sulle due tastiere: il più acuto.



Gianmario Borio

*L'eredità bartókiana nel «Secondo Quartetto» di Ligeti.  
Sul concetto di tradizione nella musica contemporanea*

1. Nell'evoluzione delle categorie estetico-musicali di questi ultimi decenni occupa una posizione paradigmatica il concetto di tradizione. Mentre in un'epoca come quella seriale, caratterizzata non tanto dalla riflessione sulla storicità e sui nessi diacronici delle opere quanto dall'insistenza sulla genesi e sulla storia della produzione, il legame con la tradizione era pur sempre assicurato dal rapporto di continuità con la tecnica della scuola viennese, nella musica post-seriale – soprattutto per effetto della poetica negativistica di Cage – esso diventa un nodo centrale della riflessione compositiva e teorica <sup>1</sup>. Nella produzione più recente, in particolare coi compositori che si raccolgono sotto l'etichetta di «Nuova Semplicità», il problema della tradizione, del suo persistere o del suo annullamento è diventato un termine di discussione irrinunciabile per ogni teoria musicale del presente. Insieme al recupero senza mediazioni di forme musicali del passato (motivi, sviluppi, transizioni, chiusure, armonizzazioni tonali) si rimettono in gioco le categorie tipiche della settecentesca estetica dell'espressione <sup>2</sup>: l'immediata percettibilità e comprensibilità delle figure e, in modo celato, un canone della percezione musicale, il bello estetico come forma compiuta e la soggettività compositiva come istanza ultima dell'opera. Contro questo periodico riemergere della coscienza estetica 'ingenua' (Schiller) si opponeva ai tempi floridi dell'avanguardia il teorema della dialettica dell'illuminismo che nel processo di razionalizzazione della musica individuava la tradizione come momento autoritario, potere occulto; secondo la formulazione di Adorno «il suo mezzo non è la coscienza, ma il carattere vincolato dato, irriflesso, di determinate forme sociali, la presenza del passato» <sup>3</sup>. L'autore francofortese ne vedeva il correttivo nella continua produzione del nuovo, nella costruzione di ciò che non si lascia comunicare perché non è ancora dato un lin-



guaggio normativo che lo racchiuda in sé; il rapporto con la tradizione deve essere di natura critica, il suo salvataggio è possibile solo nella distruzione dell'autorità che da essa promana: «La tradizione può riemergere soltanto in ciò che ad essa spietatamente si nega» <sup>4</sup>.

Nella trattazione estetica di questi ultimi anni che si è proposta di ovviare alle pecche della 'negatività' insita nell'estetica tradizionale (orientata essenzialisticamente al contenuto di verità e a cui anche la teoria critica in parte si attiene) si è affermata una concezione della tradizione più flessibile e dinamica connessa ai termini complementari di *Rezeptionsgeschichte* (storia della ricezione) e *Wirkungsgeschichte* (storia degli effetti). L'importanza della storia della ricezione è stata accentuata in sede di critica letteraria da H. R. Jauss che col suo lavoro ha inteso reinserire nel circolo ermeneutico una componente finora trascurata dalle estetiche oggettivistiche: il soggetto ricettore, il lettore come destinatario (Adressat) dell'opera <sup>5</sup>. Jauss ritiene che ci si possa sottrarre sia allo storicismo, che nella sua opera di narrazione dell'origine di dati artistici aveva rotto i ponti che collegano le produzioni storiche con l'attuale pensiero estetico, sia allo psicologismo volgare, che dissolve le opere nella loro percezione, solo collocando (così suona la seconda tesi «per una riscrittura e rifondazione della storia della letteratura») «la percezione e gli effetti di un'opera nel sistema di riferimento oggettivabile che per ogni opera nel momento storico del suo apparire risulta dalla pre-comprensione del genere, della forma e della tematica conosciute in precedenza e dall'antitesi di linguaggio poetico e pratico» <sup>6</sup>. In questo modo si attua un capovolgimento della concezione illuministica della tradizione; come ha osservato Dahlhaus <sup>7</sup>, se si parte dalla storia della ricezione si accentuano anziché il potere che proviene dalla tradizione le trasformazioni dei suoi elementi attraverso il modo di assorbimento e di appropriazione di creazioni del passato. L'essenziale non è quindi più la dipendenza del presente dal passato, bensì l'influenza e il condizionamento dell'immagine del passato a partire dalla coscienza del presente <sup>8</sup>.

2. Nel contesto dell'estetica musicale, a differenza della critica letteraria, la storia della ricezione è un aspetto ancora poco discusso se si eccettuano i contributi di Dahlhaus, Lissa, Eggebrecht e l'abbozzo di Zenck per una sociologia della ricezione musicale <sup>9</sup>.

Tra i vari possibili modelli di ricezione e di trasmissione della tradizione (ascoltatore/opera, interprete/partitura, regole compositive/nuova composizione) scelgo qui come oggetto di indagine il sistema di influssi e corrispondenze intercorrenti, all'interno di uno stesso genere musicale, tra due compositori della prima e della seconda fase della musica moderna. Il genere è il quartetto d'archi, cioè un genere depositario di profondi significati umani e gravido di storia per la tra-



dizione musicale europea. Ed è proprio questo genere ad offrire uno degli esempi piú indicativi del persistere di *una* tradizione nella musica contemporanea <sup>10</sup>.

L'affermazione di Adorno che col Quartetto op. 28 di Webern si sia registrato il definitivo declino di questo genere insieme alla constatazione della sua scomparsa nella musica post-weberniana <sup>11</sup> è un'affermazione obiettiva (in quanto confortata dai fatti degli anni Cinquanta) e nello stesso tempo crassamente falsificante. Per invalidare quella profezia basterebbe menzionare il fatto che in questi ultimi decenni si sono continuate a scrivere opere estremamente significative per quartetto: si pensi ai quartetti di Ligeti e Lutosławski, a quelli di Scelsi, di Lachenmann fino a *Fragmente-Stille, an Diotima* di Luigi Nono. Adorno aveva alluso alla possibilità di sopravvivenza del genere «nel caso in cui i compositori divengano piú critici nei confronti dei procedimenti seriali»; questa eventualità, prospettata all'inizio degli anni Sessanta, si è poi realizzata, tuttavia non come ripresa dei «mezzi soppressi della musica da camera» <sup>12</sup>.

L'elemento tradizionale nelle nuove composizioni non è costituito tanto dalla tecnica compositiva, quanto da un criterio di ordine estetico: la pretesa di livello artistico. R. Stephan ha sottolineato il fatto che proprio il tentativo di realizzare la maggior ricchezza di rapporti possibile rappresenta uno degli essenziali momenti del persistere della tradizione nella musica moderna <sup>13</sup>. Ciò non deve tuttavia significare che non si possano affatto mettere in relazione le moderne tecniche compositive con quelle del passato, ma solo che, in questo caso, ci si dovrà limitare all'esplicitazione di «tradizioni sotterranee» o di «modelli compositivi».

Unicamente in questa direzione, e non nella vana ricerca di affinità strutturali, deve procedere l'esame della ricezione di Bartók in Ligeti. Infine, la questione della tradizione o, secondo la pregnante formulazione di Ernst Bloch, dell'«eredità» dovrebbe essere posta non solo dal punto di vista della storia della ricezione, ma anche da quello della storia degli effetti. In questo ambito il momento tradizionale, il modello compositivo non è *oggetto* a cui si riferisce il processo di ricezione, bensí *soggetto*, ciò che determina e esercita degli effetti: a partire da esso la nuova creazione accoglie in sé qualità che ne rivelano la discendenza storica e i processi di emancipazione. Su di ciò un esempio. Che nelle prime battute del IV Quartetto di Bartók venga esposta una superficie sonora che comprende tutte le note dello spazio cromatico o che nella «Burletta» del VI Quartetto un glissando di terza sia da eseguire un quarto di tono piú grave, non rimase senza conseguenze nel quartetto di Ligeti. Dal punto di vista storico questi momenti segnalano la tendenza precoce a superare il



sistema tonale a favore di un universo microtonale.

3. Ligeti ha definito il suo quartetto un «piccolo omaggio a Bartók. [...] Non è la musica ad essere citata, bensì l'*habitus*, l'aura di questa musica, all'interno di un contesto che ha assunto caratteri totalmente diversi. In Bartók c'era ancora un vero e proprio lavoro motivico-tematico, quasi in senso beethoveniano, anche se non più in tecnica tonale. Questo procedimento motivico-tematico non esiste più nel mio quartetto»<sup>14</sup>. Sebbene l'autointerpretazione degli effetti a cui si trova sottoposto un compositore non equivalga ancora alla vera e propria sostanza della *Wirkungsgeschichte*, si può tuttavia osservare la presenza di resti inintenzionali dell'opera bartókiana nel Quartetto di Ligeti. Oltre a ciò un esame delle relazioni intercorrenti tra il Quartetto di Ligeti e quelli di Bartók non può prescindere dal particolare rapporto che il primo aveva instaurato con la tradizione già nelle sue prime composizioni. Esso è «a doppio fondo» e «sotterraneo»: «nella mia opera viene negata l'intera tradizione, eppure continua a giocare il suo ruolo a livello subliminale»<sup>15</sup>.

Questo atteggiamento differisce da quello di molti compositori contemporanei: Berio (tradizione attraverso citazioni rammemorative, decontestualizzazione, riproposizione di immagini)<sup>16</sup>, Kagel (atteggiamento distruttivo nei confronti di una tradizione smontata dal punto di vista della critica dell'ideologia), Schnebel (tradizione come sostanza energetica proiettata nel futuro)<sup>17</sup>, Rihm (mantenimento della tradizione attraverso citazioni dallo stile tradizionale e ripresa immediata di modelli)<sup>18</sup>.

Nella produzione ligetiana (almeno fino al Trio del 1980) appaiono invece tracce del passato, momenti della tradizione nella loro qualità di domande rimaste senza risposta, problemi irrisolti, ovverosia come problemi di quella blochiana «unaufgearbeitete Vergangenheit» (passato non ancora compiuto), in cui vigono «contraddizioni di intenzioni incompiute *ab ovo*, rotture col passato stesso»<sup>19</sup> che percorrono tutta quanta la storia. Per questi motivi l'affinità del Quartetto di Ligeti con quelli di Bartók (soprattutto del Bartók maturo) è percettibile all'ascolto, quantunque in sede di analisi non si possano stabilire esatte analogie strutturali.

Commentando il V Quartetto di Bartók, Ligeti ne aveva definito il carattere formale come «simmetria a ponte». Come è noto, a base del IV e V Quartetto sta una forma ABCBA<sup>20</sup>. Nel Quartetto di Ligeti si potrebbe invece parlare di una forma asimmetrica e acentrica del tipo ABCAB'. Abbiamo la seguente successione: un Allegro, un Adagio, uno Scherzo, un Presto, un Allegro; quest'ultimo tuttavia sia per la sua indicazione di tempo ( $\text{♩} = 74$ , il tempo dell'Andante del V Quartetto di Bartók è 70) sia per i lunghi fitti fraseggi, le frequenti legature e le indicazioni di esecuzione («con delicatezza», «sehr



weich einsetzen», «Wie aus der Ferne») appare come una variante del primo movimento. Ma ciò che rendeva simmetrica e unitaria la costruzione formale di Bartók non era solo il regolare alternarsi di tempi lenti e veloci, ma soprattutto le corrispondenze motivico-tematiche delle varie parti <sup>21</sup>. In Ligeti ogni ripresa è resa impossibile, proprio in virtù del fatto che nella sua composizione nulla può rimandare all'esposizione di un tema. In luogo di temi appaiono «caratteri di movimento» o «zone tematiche» <sup>22</sup>. Come ha osservato H. Kaufmann, a differenza dei temi tradizionali i caratteri di movimento non posseggono «nessun contenuto univoco che si esprima in una figura musicale indiscutibile, ma mantengono solo il gesto con cui certi contenuti vengono detti in modo tradizionale» <sup>23</sup>. In altre parole: la continuità della tradizione bartókiana in Ligeti è da intendersi più dal punto di vista del gesto che non della morfologia musicale.

4. Il secondo Quartetto di Ligeti è la prima composizione del musicista ungherese ad essere suddivisa in più movimenti. Oltre ad un indiscutibile riferimento storico alla suddivisione dei quartetti classici, la ripartizione in cinque tempi dell'opera di Ligeti è in stretta relazione con i cinque caratteri di movimento che ne stanno a fondamento. Nel primo movimento predomina il tipo contrastante e frammentato, nel secondo il carattere statico (tenuto, legato); nel terzo la forma-meccanismo, nel quarto l'aspetto minaccioso e brutale, nel quinto una superficie sonora piana, uniforme, così diffusa da generare la dissociazione del tessuto musicale. I suddetti caratteri di movimento corrispondono da un lato ai diversi aspetti stilistici dell'intera produzione ligetiana:

- |                      |   |
|----------------------|---|
| 1. contrastante      | «Dies irae» nel <i>Requiem</i>  |
| 2. statico           | <i>Apparitions, Atmosphères</i>   |
| 3. meccanismo        | <i>Poème Symphonique</i> per cento metronomi, «Les Horloges démoniaques» di <i>Nouvelles Aventures</i> , 3° tempo del <i>Concerto da camera</i> , 3ª parte di <i>Monument, Selbstportrait, Bewegung</i> |
| 4. minaccioso        | <i>Aventures, Nouvelles Aventures</i>   |
| 5. Wie aus der Ferne | <i>Lontano, Lux aeterna</i>   |

In secondo luogo questi caratteri di movimento trovano il loro *pendant* nei caratteri agogici di Bartók. L'inizio del quinto movimento del IV Quartetto di Bartók è costituito di accordi del valore di semiminime eseguiti in modo repentino e violento dalle tre parti superiori e contrappuntati in contrattempo dalle crome del violoncello (vedi es. mus. 1a). Nel quarto movimento del Quartetto di Ligeti appare una successione di accordi che produce un analogo effetto brutale; qui però l'irregolarità ritmica è spinta all'estremo: gli



## Es. 1a

Allegro molto,  $\text{♩} = 152$

accordi vengono suonati ad ogni battuta almeno una volta all'unisono, ma attraverso la continua sfasatura ritmica degli altri suoni vengono creati campi di irregolarità che hanno un effetto impreveduto e sconvolgente sull'ascoltatore. La sensazione di irregolarità e il grado di sorpresa sono poi incrementati dall'alternarsi di misure temporali differenti ( $3/8$ ,  $2/8$ ,  $2/4$ ,  $3/8$ ,  $4/8$  ecc.).

## Es. 1b

Presto furioso, brutale, tumultoso <sup>o</sup>)

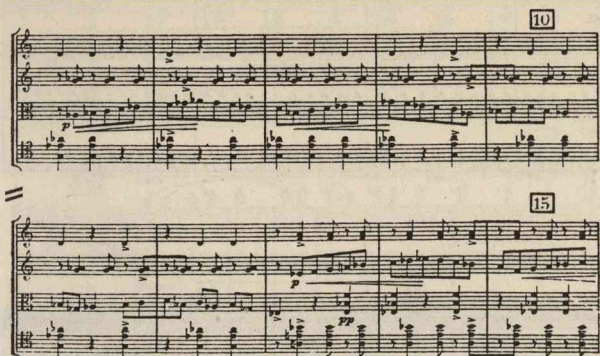
1  $\text{♩} = 160$  (sempre *ard.*, *al tallo*)  
 2  $\text{♩} = 60$  ( $\text{♩} = 120$ )  
 3  $\text{♩} = 160$  (sempre *al tallo*)  
 4  $\text{♩} = 200$

Il terzo movimento («Come un meccanismo di precisione») con la sua particolare timbrica (pizzicato) e il suo carattere di danza si riallaccia a molti Scherzi della tradizione. In particolare per la sua metrica regolare, simile al ticchettio di un congegno a orologeria, ricorda l'Allegretto pizzicato del IV Quartetto di Bartók. Tuttavia nel pezzo di Ligeti manca quel carattere di soggetto, che nel brano di Bartók è realizzato melodicamente dalla ricorrenza di scale della



musica folclorica balcanica e ritmicamente dall'accompagnamento ad accenti forti. Il tema viene inizialmente intonato dalla viola per poi

Es. 2a



passare a tutte le altre voci. Di contro le figure sonore di Ligeti non tratteggiano il pur semplice decorso musicale di una danza, ma sono ridotte e congelate in automatismi del tutto inanimati. La figura danzante di Bartók, su basso ostinato e ripetuta fino al parossismo, migra nella costruzione di Ligeti apparendo però capovolta e cristallizzata nella sua quintessenza di puro meccanismo. È lo sguardo deformante dell'artista moderno, che non permette concessioni al sistema dell'oggettività.

Nessun tipo di tema è presente; i quattro strumenti all'inizio suonano sincronicamente valori di croma (vedi es. mus. 2b); in ognuna delle battute seguenti vengono introdotte suddivisioni metriche sempre più complesse e dense. Questa sorta di accelerando non si presenta uniformemente in tutti gli strumenti, ma inizia nel primo violino, proseguendo durante le prime battute nella forma di un libero canone ritmico. In questo modo si produce una sovrapposizione di ostinati ritmici che dà origine a una rete di pulsazioni leggermente asincroniche. Con l'infittirsi delle pulsazioni si amplia anche lo spettro sonoro, che passa dall'ambito di una seconda maggiore (batt. 3) a quello di una sesta minore (batt. 9). Con il successivo rallentamento la figurazione si amplia verso le zone alte, guadagnando in complessità grazie all'inserimento degli accidenti microtonali ♯ ♭ (dalla seconda unità della batt. 13). In questo movimento viene pertanto costruito uno sviluppo che va dall'attacco all'unisono dei quattro strumenti a una sempre maggiore complessità sia ritmico-orizzontale sia armonico-verticale.



Es. 2b

Come un meccanismo di precisione  
Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand, put bow down  
(♩ = 56)

III

1 *Silenzio assoluto*  
2 *con sord.*  
3 *pia.*  
4 *p*  
5 *con sord.*  
6 *pia.*  
7 *p*  
8 *con sord.*  
9 *pia.*  
10 *p*  
11 *con sord.*  
12 *pia.*  
13 *p*  
14 *con sord.*  
15 *pia.*  
16 *p*  
17 *con sord.*  
18 *pia.*  
19 *p*  
20 *con sord.*  
21 *pia.*  
22 *p*  
23 *con sord.*  
24 *pia.*  
25 *p*  
26 *con sord.*  
27 *pia.*  
28 *p*  
29 *con sord.*  
30 *pia.*  
31 *p*  
32 *con sord.*  
33 *pia.*  
34 *p*  
35 *con sord.*  
36 *pia.*  
37 *p*  
38 *con sord.*  
39 *pia.*  
40 *p*  
41 *con sord.*  
42 *pia.*  
43 *p*  
44 *con sord.*  
45 *pia.*  
46 *p*  
47 *con sord.*  
48 *pia.*  
49 *p*  
50 *con sord.*  
51 *pia.*  
52 *p*  
53 *con sord.*  
54 *pia.*  
55 *p*  
56 *con sord.*  
57 *pia.*  
58 *p*  
59 *con sord.*  
60 *pia.*  
61 *p*  
62 *con sord.*  
63 *pia.*  
64 *p*  
65 *con sord.*  
66 *pia.*  
67 *p*  
68 *con sord.*  
69 *pia.*  
70 *p*  
71 *con sord.*  
72 *pia.*  
73 *p*  
74 *con sord.*  
75 *pia.*  
76 *p*  
77 *con sord.*  
78 *pia.*  
79 *p*  
80 *con sord.*  
81 *pia.*  
82 *p*  
83 *con sord.*  
84 *pia.*  
85 *p*  
86 *con sord.*  
87 *pia.*  
88 *p*  
89 *con sord.*  
90 *pia.*  
91 *p*  
92 *con sord.*  
93 *pia.*  
94 *p*  
95 *con sord.*  
96 *pia.*  
97 *p*  
98 *con sord.*  
99 *pia.*  
100 *p*  
101 *con sord.*  
102 *pia.*  
103 *p*  
104 *con sord.*  
105 *pia.*  
106 *p*  
107 *con sord.*  
108 *pia.*  
109 *p*  
110 *con sord.*  
111 *pia.*  
112 *p*  
113 *con sord.*  
114 *pia.*  
115 *p*  
116 *con sord.*  
117 *pia.*  
118 *p*  
119 *con sord.*  
120 *pia.*  
121 *p*  
122 *con sord.*  
123 *pia.*  
124 *p*  
125 *con sord.*  
126 *pia.*  
127 *p*  
128 *con sord.*  
129 *pia.*  
130 *p*  
131 *con sord.*  
132 *pia.*  
133 *p*  
134 *con sord.*  
135 *pia.*  
136 *p*  
137 *con sord.*  
138 *pia.*  
139 *p*  
140 *con sord.*  
141 *pia.*  
142 *p*  
143 *con sord.*  
144 *pia.*  
145 *p*  
146 *con sord.*  
147 *pia.*  
148 *p*  
149 *con sord.*  
150 *pia.*  
151 *p*  
152 *con sord.*  
153 *pia.*  
154 *p*  
155 *con sord.*  
156 *pia.*  
157 *p*  
158 *con sord.*  
159 *pia.*  
160 *p*  
161 *con sord.*  
162 *pia.*  
163 *p*  
164 *con sord.*  
165 *pia.*  
166 *p*  
167 *con sord.*  
168 *pia.*  
169 *p*  
170 *con sord.*  
171 *pia.*  
172 *p*  
173 *con sord.*  
174 *pia.*  
175 *p*  
176 *con sord.*  
177 *pia.*  
178 *p*  
179 *con sord.*  
180 *pia.*  
181 *p*  
182 *con sord.*  
183 *pia.*  
184 *p*  
185 *con sord.*  
186 *pia.*  
187 *p*  
188 *con sord.*  
189 *pia.*  
190 *p*  
191 *con sord.*  
192 *pia.*  
193 *p*  
194 *con sord.*  
195 *pia.*  
196 *p*  
197 *con sord.*  
198 *pia.*  
199 *p*  
200 *con sord.*  
201 *pia.*  
202 *p*  
203 *con sord.*  
204 *pia.*  
205 *p*  
206 *con sord.*  
207 *pia.*  
208 *p*  
209 *con sord.*  
210 *pia.*  
211 *p*  
212 *con sord.*  
213 *pia.*  
214 *p*  
215 *con sord.*  
216 *pia.*  
217 *p*  
218 *con sord.*  
219 *pia.*  
220 *p*  
221 *con sord.*  
222 *pia.*  
223 *p*  
224 *con sord.*  
225 *pia.*  
226 *p*  
227 *con sord.*  
228 *pia.*  
229 *p*  
230 *con sord.*  
231 *pia.*  
232 *p*  
233 *con sord.*  
234 *pia.*  
235 *p*  
236 *con sord.*  
237 *pia.*  
238 *p*  
239 *con sord.*  
240 *pia.*  
241 *p*  
242 *con sord.*  
243 *pia.*  
244 *p*  
245 *con sord.*  
246 *pia.*  
247 *p*  
248 *con sord.*  
249 *pia.*  
250 *p*  
251 *con sord.*  
252 *pia.*  
253 *p*  
254 *con sord.*  
255 *pia.*  
256 *p*  
257 *con sord.*  
258 *pia.*  
259 *p*  
260 *con sord.*  
261 *pia.*  
262 *p*  
263 *con sord.*  
264 *pia.*  
265 *p*  
266 *con sord.*  
267 *pia.*  
268 *p*  
269 *con sord.*  
270 *pia.*  
271 *p*  
272 *con sord.*  
273 *pia.*  
274 *p*  
275 *con sord.*  
276 *pia.*  
277 *p*  
278 *con sord.*  
279 *pia.*  
280 *p*  
281 *con sord.*  
282 *pia.*  
283 *p*  
284 *con sord.*  
285 *pia.*  
286 *p*  
287 *con sord.*  
288 *pia.*  
289 *p*  
290 *con sord.*  
291 *pia.*  
292 *p*  
293 *con sord.*  
294 *pia.*  
295 *p*  
296 *con sord.*  
297 *pia.*  
298 *p*  
299 *con sord.*  
300 *pia.*  
301 *p*  
302 *con sord.*  
303 *pia.*  
304 *p*  
305 *con sord.*  
306 *pia.*  
307 *p*  
308 *con sord.*  
309 *pia.*  
310 *p*  
311 *con sord.*  
312 *pia.*  
313 *p*  
314 *con sord.*  
315 *pia.*  
316 *p*  
317 *con sord.*  
318 *pia.*  
319 *p*  
320 *con sord.*  
321 *pia.*  
322 *p*  
323 *con sord.*  
324 *pia.*  
325 *p*  
326 *con sord.*  
327 *pia.*  
328 *p*  
329 *con sord.*  
330 *pia.*  
331 *p*  
332 *con sord.*  
333 *pia.*  
334 *p*  
335 *con sord.*  
336 *pia.*  
337 *p*  
338 *con sord.*  
339 *pia.*  
340 *p*  
341 *con sord.*  
342 *pia.*  
343 *p*  
344 *con sord.*  
345 *pia.*  
346 *p*  
347 *con sord.*  
348 *pia.*  
349 *p*  
350 *con sord.*  
351 *pia.*  
352 *p*  
353 *con sord.*  
354 *pia.*  
355 *p*  
356 *con sord.*  
357 *pia.*  
358 *p*  
359 *con sord.*  
360 *pia.*  
361 *p*  
362 *con sord.*  
363 *pia.*  
364 *p*  
365 *con sord.*  
366 *pia.*  
367 *p*  
368 *con sord.*  
369 *pia.*  
370 *p*  
371 *con sord.*  
372 *pia.*  
373 *p*  
374 *con sord.*  
375 *pia.*  
376 *p*  
377 *con sord.*  
378 *pia.*  
379 *p*  
380 *con sord.*  
381 *pia.*  
382 *p*  
383 *con sord.*  
384 *pia.*  
385 *p*  
386 *con sord.*  
387 *pia.*  
388 *p*  
389 *con sord.*  
390 *pia.*  
391 *p*  
392 *con sord.*  
393 *pia.*  
394 *p*  
395 *con sord.*  
396 *pia.*  
397 *p*  
398 *con sord.*  
399 *pia.*  
400 *p*  
401 *con sord.*  
402 *pia.*  
403 *p*  
404 *con sord.*  
405 *pia.*  
406 *p*  
407 *con sord.*  
408 *pia.*  
409 *p*  
410 *con sord.*  
411 *pia.*  
412 *p*  
413 *con sord.*  
414 *pia.*  
415 *p*  
416 *con sord.*  
417 *pia.*  
418 *p*  
419 *con sord.*  
420 *pia.*  
421 *p*  
422 *con sord.*  
423 *pia.*  
424 *p*  
425 *con sord.*  
426 *pia.*  
427 *p*  
428 *con sord.*  
429 *pia.*  
430 *p*  
431 *con sord.*  
432 *pia.*  
433 *p*  
434 *con sord.*  
435 *pia.*  
436 *p*  
437 *con sord.*  
438 *pia.*  
439 *p*  
440 *con sord.*  
441 *pia.*  
442 *p*  
443 *con sord.*  
444 *pia.*  
445 *p*  
446 *con sord.*  
447 *pia.*  
448 *p*  
449 *con sord.*  
450 *pia.*  
451 *p*  
452 *con sord.*  
453 *pia.*  
454 *p*  
455 *con sord.*  
456 *pia.*  
457 *p*  
458 *con sord.*  
459 *pia.*  
460 *p*  
461 *con sord.*  
462 *pia.*  
463 *p*  
464 *con sord.*  
465 *pia.*  
466 *p*  
467 *con sord.*  
468 *pia.*  
469 *p*  
470 *con sord.*  
471 *pia.*  
472 *p*  
473 *con sord.*  
474 *pia.*  
475 *p*  
476 *con sord.*  
477 *pia.*  
478 *p*  
479 *con sord.*  
480 *pia.*  
481 *p*  
482 *con sord.*  
483 *pia.*  
484 *p*  
485 *con sord.*  
486 *pia.*  
487 *p*  
488 *con sord.*  
489 *pia.*  
490 *p*  
491 *con sord.*  
492 *pia.*  
493 *p*  
494 *con sord.*  
495 *pia.*  
496 *p*  
497 *con sord.*  
498 *pia.*  
499 *p*  
500 *con sord.*  
501 *pia.*  
502 *p*  
503 *con sord.*  
504 *pia.*  
505 *p*  
506 *con sord.*  
507 *pia.*  
508 *p*  
509 *con sord.*  
510 *pia.*  
511 *p*  
512 *con sord.*  
513 *pia.*  
514 *p*  
515 *con sord.*  
516 *pia.*  
517 *p*  
518 *con sord.*  
519 *pia.*  
520 *p*  
521 *con sord.*  
522 *pia.*  
523 *p*  
524 *con sord.*  
525 *pia.*  
526 *p*  
527 *con sord.*  
528 *pia.*  
529 *p*  
530 *con sord.*  
531 *pia.*  
532 *p*  
533 *con sord.*  
534 *pia.*  
535 *p*  
536 *con sord.*  
537 *pia.*  
538 *p*  
539 *con sord.*  
540 *pia.*  
541 *p*  
542 *con sord.*  
543 *pia.*  
544 *p*  
545 *con sord.*  
546 *pia.*  
547 *p*  
548 *con sord.*  
549 *pia.*  
550 *p*  
551 *con sord.*  
552 *pia.*  
553 *p*  
554 *con sord.*  
555 *pia.*  
556 *p*  
557 *con sord.*  
558 *pia.*  
559 *p*  
560 *con sord.*  
561 *pia.*  
562 *p*  
563 *con sord.*  
564 *pia.*  
565 *p*  
566 *con sord.*  
567 *pia.*  
568 *p*  
569 *con sord.*  
570 *pia.*  
571 *p*  
572 *con sord.*  
573 *pia.*  
574 *p*  
575 *con sord.*  
576 *pia.*  
577 *p*  
578 *con sord.*  
579 *pia.*  
580 *p*  
581 *con sord.*  
582 *pia.*  
583 *p*  
584 *con sord.*  
585 *pia.*  
586 *p*  
587 *con sord.*  
588 *pia.*  
589 *p*  
590 *con sord.*  
591 *pia.*  
592 *p*  
593 *con sord.*  
594 *pia.*  
595 *p*  
596 *con sord.*  
597 *pia.*  
598 *p*  
599 *con sord.*  
600 *pia.*  
601 *p*  
602 *con sord.*  
603 *pia.*  
604 *p*  
605 *con sord.*  
606 *pia.*  
607 *p*  
608 *con sord.*  
609 *pia.*  
610 *p*  
611 *con sord.*  
612 *pia.*  
613 *p*  
614 *con sord.*  
615 *pia.*  
616 *p*  
617 *con sord.*  
618 *pia.*  
619 *p*  
620 *con sord.*  
621 *pia.*  
622 *p*  
623 *con sord.*  
624 *pia.*  
625 *p*  
626 *con sord.*  
627 *pia.*  
628 *p*  
629 *con sord.*  
630 *pia.*  
631 *p*  
632 *con sord.*  
633 *pia.*  
634 *p*  
635 *con sord.*  
636 *pia.*  
637 *p*  
638 *con sord.*  
639 *pia.*  
640 *p*  
641 *con sord.*  
642 *pia.*  
643 *p*  
644 *con sord.*  
645 *pia.*  
646 *p*  
647 *con sord.*  
648 *pia.*  
649 *p*  
650 *con sord.*  
651 *pia.*  
652 *p*  
653 *con sord.*  
654 *pia.*  
655 *p*  
656 *con sord.*  
657 *pia.*  
658 *p*  
659 *con sord.*  
660 *pia.*  
661 *p*  
662 *con sord.*  
663 *pia.*  
664 *p*  
665 *con sord.*  
666 *pia.*  
667 *p*  
668 *con sord.*  
669 *pia.*  
670 *p*  
671 *con sord.*  
672 *pia.*  
673 *p*  
674 *con sord.*  
675 *pia.*  
676 *p*  
677 *con sord.*  
678 *pia.*  
679 *p*  
680 *con sord.*  
681 *pia.*  
682 *p*  
683 *con sord.*  
684 *pia.*  
685 *p*  
686 *con sord.*  
687 *pia.*  
688 *p*  
689 *con sord.*  
690 *pia.*  
691 *p*  
692 *con sord.*  
693 *pia.*  
694 *p*  
695 *con sord.*  
696 *pia.*  
697 *p*  
698 *con sord.*  
699 *pia.*  
700 *p*  
701 *con sord.*  
702 *pia.*  
703 *p*  
704 *con sord.*  
705 *pia.*  
706 *p*  
707 *con sord.*  
708 *pia.*  
709 *p*  
710 *con sord.*  
711 *pia.*  
712 *p*  
713 *con sord.*  
714 *pia.*  
715 *p*  
716 *con sord.*  
717 *pia.*  
718 *p*  
719 *con sord.*  
720 *pia.*  
721 *p*  
722 *con sord.*  
723 *pia.*  
724 *p*  
725 *con sord.*  
726 *pia.*  
727 *p*  
728 *con sord.*  
729 *pia.*  
730 *p*  
731 *con sord.*  
732 *pia.*  
733 *p*  
734 *con sord.*  
735 *pia.*  
736 *p*  
737 *con sord.*  
738 *pia.*  
739 *p*  
740 *con sord.*  
741 *pia.*  
742 *p*  
743 *con sord.*  
744 *pia.*  
745 *p*  
746 *con sord.*  
747 *pia.*  
748 *p*  
749 *con sord.*  
750 *pia.*  
751 *p*  
752 *con sord.*  
753 *pia.*  
754 *p*  
755 *con sord.*  
756 *pia.*  
757 *p*  
758 *con sord.*  
759 *pia.*  
760 *p*  
761 *con sord.*  
762 *pia.*  
763 *p*  
764 *con sord.*  
765 *pia.*  
766 *p*  
767 *con sord.*  
768 *pia.*  
769 *p*  
770 *con sord.*  
771 *pia.*  
772 *p*  
773 *con sord.*  
774 *pia.*  
775 *p*  
776 *con sord.*  
777 *pia.*  
778 *p*  
779 *con sord.*  
780 *pia.*  
781 *p*  
782 *con sord.*  
783 *pia.*  
784 *p*  
785 *con sord.*  
786 *pia.*  
787 *p*  
788 *con sord.*  
789 *pia.*  
790 *p*  
791 *con sord.*  
792 *pia.*  
793 *p*  
794 *con sord.*  
795 *pia.*  
796 *p*  
797 *con sord.*  
798 *pia.*  
799 *p*  
800 *con sord.*  
801 *pia.*  
802 *p*  
803 *con sord.*  
804 *pia.*  
805 *p*  
806 *con sord.*  
807 *pia.*  
808 *p*  
809 *con sord.*  
810 *pia.*  
811 *p*  
812 *con sord.*  
813 *pia.*  
814 *p*  
815 *con sord.*  
816 *pia.*  
817 *p*  
818 *con sord.*  
819 *pia.*  
820 *p*  
821 *con sord.*  
822 *pia.*  
823 *p*  
824 *con sord.*  
825 *pia.*  
826 *p*  
827 *con sord.*  
828 *pia.*  
829 *p*  
830 *con sord.*  
831 *pia.*  
832 *p*  
833 *con sord.*  
834 *pia.*  
835 *p*  
836 *con sord.*  
837 *pia.*  
838 *p*  
839 *con sord.*  
840 *pia.*  
841 *p*  
842 *con sord.*  
843 *pia.*  
844 *p*  
845 *con sord.*  
846 *pia.*  
847 *p*  
848 *con sord.*  
849 *pia.*  
850 *p*  
851 *con sord.*  
852 *pia.*  
853 *p*  
854 *con sord.*  
855 *pia.*  
856 *p*  
857 *con sord.*  
858 *pia.*  
859 *p*  
860 *con sord.*  
861 *pia.*  
862 *p*  
863 *con sord.*  
864 *pia.*  
865 *p*  
866 *con sord.*  
867 *pia.*  
868 *p*  
869 *con sord.*  
870 *pia.*  
871 *p*  
872 *con sord.*  
873 *pia.*  
874 *p*  
875 *con sord.*  
876 *pia.*  
877 *p*  
878 *con sord.*  
879 *pia.*  
880 *p*  
881 *con sord.*  
882 *pia.*  
883 *p*  
884 *con sord.*  
885 *pia.*  
886 *p*  
887 *con sord.*  
888 *pia.*  
889 *p*  
890 *con sord.*  
891 *pia.*  
892 *p*  
893 *con sord.*  
894 *pia.*  
895 *p*  
896 *con sord.*  
897 *pia.*  
898 *p*  
899 *con sord.*  
900 *pia.*  
901 *p*  
902 *con sord.*  
903 *pia.*  
904 *p*  
905 *con sord.*  
906 *pia.*  
907 *p*  
908 *con sord.*  
909 *pia.*  
910 *p*  
911 *con sord.*  
912 *pia.*  
913 *p*  
914 *con sord.*  
915 *pia.*  
916 *p*  
917 *con sord.*  
918 *pia.*  
919 *p*  
920 *con sord.*  
921 *pia.*  
922 *p*  
923 *con sord.*  
924 *pia.*  
925 *p*  
926 *con sord.*  
927 *pia.*  
928 *p*  
929 *con sord.*  
930 *pia.*  
931 *p*  
932 *con sord.*  
933 *pia.*  
934 *p*  
935 *con sord.*  
936 *pia.*  
937 *p*  
938 *con sord.*  
939 *pia.*  
940 *p*  
941 *con sord.*  
942 *pia.*  
943 *p*  
944 *con sord.*  
945 *pia.*  
946 *p*  
947 *con sord.*  
948 *pia.*  
949 *p*  
950 *con sord.*  
951 *pia.*  
952 *p*  
953 *con sord.*  
954 *pia.*  
955 *p*  
956 *con sord.*  
957 *pia.*  
958 *p*  
959 *con sord.*  
960 *pia.*  
961 *p*  
962 *con sord.*  
963 *pia.*  
964 *p*  
965 *con sord.*  
966 *pia.*  
967 *p*  
968 *con sord.*  
969 *pia.*  
970 *p*  
971 *con sord.*  
972 *pia.*  
973 *p*  
974 *con sord.*  
975 *pia.*  
976 *p*  
977 *con sord.*  
978 *pia.*  
979 *p*  
980 *con sord.*  
981 *pia.*  
982 *p*  
983 *con sord.*  
984 *pia.*  
985 *p*  
986 *con sord.*  
987 *pia.*  
988 *p*  
989 *con sord.*  
990 *pia.*  
991 *p*  
992 *con sord.*  
993 *pia.*  
994 *p*  
995 *con sord.*  
996 *pia.*  
997 *p*  
998 *con sord.*  
999 *pia.*  
1000 *p*



Es. 3

Allegretto, con indifferenza

(anche qui l'indicazione di esecuzione è «meccanico»). Non si tratta però di sfasatura metrica; il processo di disfunzione è realizzato da un'armonizzazione che nel suo decorso risulta sempre più stonata e cacofonica. Ligeti ha descritto nel suo commento queste poche ma sorprendenti battute come una «inattesa, grottesca trasformazione a mo' di organetto di Barberia del secondo tema [...] il suo significato rimane enigmatico».

L'emergere dell'inatteso, del grottesco, del paradossale («il vario-pinto e sensuale mondo felino del *Marteau*», come lo definì una volta il compositore in riferimento a Boulez)<sup>24</sup> è per Ligeti un momento funzionale all'innervazione della propria musica. Mentre i presupposti tecnici della forma-meccanismo risiedono nella risensibilizzazione del fattore ritmico dopo opere che, come *Apparitions* e *Atmosphères*, si basavano su una forma statica, cioè nel desiderio «di operare ancora con il ritmo, non con un ritmo in senso consueto, ma con una specie di ritmo esagerato, con decorsi ritmici completamente automatizzati»<sup>25</sup>, a monte di essa sta una premessa estetica: la predilezione del compositore per avvenimenti grotteschi, assurdi già nel loro esserci quotidiano. Prototipi di questa forma si trovano già, come si diceva, nel *Poème Symphonique* e in *Nouvelles Aventures*; tuttavia qui il meccanismo non appare più come *persiflage* o fenomeno marginale, ma diventa elemento costitutivo della composizione, potenzia la sua funzione a 'zona tematica'.

Trasfigurato e ridotto alla sua configurazione più striminzita, cioè a un modello di movimento della musica, il meccanismo entra



nella composizione, guadagnando la dignità di soggetto, là dove l'intero tende per forza propria a diventare un fenomeno del vuoto. Non diversamente dalle marce di Mahler (vedi la sovrapposizione di marce nel primo movimento della Terza Sinfonia) appare come «il tentativo solitario di comunicare musicalmente il *déjà vu*»<sup>26</sup>. Nella spettrale regolarità dei suoi impulsi eterofoni balena in una vicinanza accecante, quasi irreali, l'estenuante ripetitività degli automatismi della vita quotidiana. La disfunzione, il guasto, l'avaria proiettano sulla legge formale della musica la contraddizione tra sistema delle macchine, che Karl Marx definì un «*perpetuum mobile* industriale», e le barriere naturali dell'uomo che gli si oppongono:

In un primo tempo nelle macchine il movimento e l'attività del mezzo di lavoro si rendono indipendenti di fronte all'operaio. In sé e per sé il mezzo di lavoro diventa un *perpetuum mobile* industriale che continuerebbe ininterrottamente a produrre, se non si imbattersse in determinati limiti naturali dei suoi aiutanti umani: la debolezza fisica e la loro volontà a sé. Come capitale e in quanto tale la macchina automatica ha consapevolezza e volontà nel capitalista; il mezzo di lavoro è quindi animato dall'istinto di costringere al minimo di resistenza il limite naturale dell'uomo, riluttante, ma elastico<sup>27</sup>.

5. Allusioni meno evidenti, ma pur sempre percettibili, allo stile bartókiano si ritrovano negli altri tipi di movimento. Come si diceva, il carattere-base del secondo movimento (Sostenuto molto calmo) è imparentato col procedimento di *Lux aeterna*. In questa composizione per coro misto a cappella le voci attaccavano una dopo l'altra a mo' di canone formando una proiezione in cui il campo sonoro si estende da una sola nota fino a un'ottava piena. L'affinità di tali processi con l'esordio del IV Quartetto di Bartók non dovrebbe richiedere ulteriori chiarificazioni se si prendono in esame le due partiture: in Bartók (es. mus. 4a) risuona una sorta di canone a quattro voci (batt. 5, attacchi a intervalli cromatici: *mi bem.*, *mi*, *fa*, *fa diesis*) la cui risultante complessiva è una superficie sonora statica. Nel secondo movimento del Quartetto di Ligeti, al contrario, si può parlare solo in modo limitato di canone; H. Kaufmann lo ha denominato «canone timbrico». Infatti tramite diversi artifici viene prodotta una fluttuazione nella timbrica e nelle altezze (l'ambito sonoro è molto ridotto: da *sol* a *si*, nelle prime 12 misure). Tali artifici sono: 1) cambio di posizione nell'esecuzione di una stessa nota su corde diverse (che nella partitura sono cifrate con numeri romani); 2) rapido alternarsi di diversi modi di produzione del suono: sul tasto, senza vibrato, flautando, ordinario, sul ponticello, vibrato; 3) da batt. 5 incremento della fluttuazione per l'introduzione del tremolo; 4) da batt. 6 si aggiungono i microintervalli (es. mus. 4b).



# Le opere

Es. 4a

Allegro  $\text{♩} = 110$

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

5

Es. 4b

Sostenuto, molto calmo ( $\text{♩} = 50$ )

II

1 *con arioso*  
sul tacito, sempre senza vibr.

2 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

3 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

4 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

5 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

6 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

7 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

8 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

9 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso

10 *ppp sempre*  
unmerklich einsetzen (sempre)  
allack imperceptibly  
con arioso



Un altro esempio dei rapporti sotterranei intercorrenti tra i due compositori è fornito dal modo particolare in cui vengono frammontati i motivi e concatenate le loro particelle. A questo proposito cito due luoghi del V Quartetto di Bartók. Il primo si trova nel movimento d'apertura (batt. 25 e segg.) e concerne la frammentazione del secondo tema (o, in base a altre interpretazioni correnti, della figura di transizione al secondo tema). Dalla sovrapposizione di semiminime, crome e note legate, che vengono eseguite ad altezze differenti e ritmicamente sfasate, nasce una ritmica estremamente irregolare. Un procedimento analogo si trova nel secondo movimento del Quartetto di Ligeti, dove una superficie sonora molto estesa viene frantumata nelle sue minime cellule e la frammentarietà che ne deriva viene accentuata dall'alternanza dei modi di esecuzione (sul ponticello, col legno tratto e battuto, vibrato e tremolo, pizzicato ordinario e secco, ecc.).

Il secondo esempio è offerto dalla coda del primo movimento (a partire da batt. 117) consistente di elementi del motivo principale che appaiono in diverse figurazioni (inversione, aumentazione, diminuzione). In modo simile procede la *durchbrochene Arbeit* nell'ultimo movimento del Quartetto di Ligeti che è costituito da elementi del carattere-base dell'intera sezione.

Ciò che infine connette strettamente i procedimenti di Ligeti con quelli di Bartók è un aspetto formale: il principio della variazione continua. In un'illuminante presentazione di questa problematica U. Dibelius ha osservato che tale principio nasce in Bartók dalla esigenza di creare una logica formale interna, fermo restando il suo rifiuto sia dell'estetica neoclassicistica imperante negli anni Venti, che si limitava ad accogliere acriticamente gli schemi formali della tradizione, sia dei moduli dodecafonici schönbergiani che nella riorganizzazione del materiale non avevano abolito l'obbligo della caratterizzazione tematica attraverso figure ben delineate e sempre riconoscibili (ciò è particolarmente evidente nel IV Quartetto del viennese). Dibelius conclude: «Bartók aveva fin dall'inizio – lo si può constatare nel I Quartetto – elevato la variazione continua a principio, abbandonando i resti di una tematica articolata per varie battute a favore del repentino effetto segnaletico. Infatti solo cellule motiviche fungibili si lasciano integrare in un continuo processo di trasformazione, senza che con la mutazione si debbano al contempo sacrificare i caratteri di riconoscimento inerenti la loro identità, cioè il resto indivisibile della ritmica e della costellazione intervallare»<sup>28</sup>.

Basta questo procedimento ad eliminare la chiarezza e l'univocità di temi e figure, sebbene ciò non significhi necessariamente anche l'eliminazione del loro carattere individuale e della loro particolarità. Un esempio è rappresentato dalla cellula tematica del primo movimento del IV Quartetto (batt. 11):





Questo motivo non ha affatto le dimensioni di un tema e somiglia piuttosto a una sezioncina della scala cromatica. Tuttavia in virtù della sua forza posizionale, del suo effetto segnaletico, impregna l'intera opera<sup>29</sup>. Anticipato in batt. 7 dal violoncello, assume in batt. 11 il più marcato carattere di primo tema; in batt. 83 appare in forma fugace e frammentata, ripresentandosi nella battuta seguente in una delle sue inversioni e nelle due successive eseguito dalla viola e dal violoncello una terza minore all'acuto; infine appare letteralmente nelle batt. 92-93, nel finale del movimento e nel finale di tutta l'opera.

Questa metamorfosi nei motivi, nella configurazione e concatenazione dei temi finisce per mettere fuori uso il consueto concetto di forma musicale imperniato su esposizione e sviluppo. Il principio della variazione continua viene accolto da Ligeti ed elevato a potenza infinita. Esso garantisce la logica musicale in una situazione in cui in seguito alla svolta radicale del dopoguerra non solo si è rivoluzionato l'ambito del materiale sonoro e il tipo di ascolto, ma si è trasformata l'idea stessa di senso in musica. Quest'ultimo viene prodotto da Ligeti tramite una continua connessione, esplicita o latente, delle 'zone tematiche'.

Come si è precedentemente osservato, la suddivisione dei cinque movimenti del Quartetto avviene in corrispondenza ai tipi di movimento dell'opera. A ogni carattere generale sono poi mescolati i caratteri-base degli altri elementi, che emergono qui e là come comparse sulla scena teatrale. Come *Aventures* il Quartetto è una «scena teatrale immaginaria» (Ligeti), dove certi stati dell'essere umano, certi modi di espressione, si ripresentano, ma colorati diversamente; è un susseguirsi di episodi e di avvenimenti il cui modo inusuale di presentarsi produce uno *shock*; è un attore che indossa maschere sempre diverse e alle volte compare nella pura forma di fantasma, come in una strindberghiana *Sonata degli spettri*. Ligeti afferma: «I cinque movimenti sono connessi tra di loro in modo sotterraneo, ci sono corrispondenze segrete, quasi rime, tra i dettagli contenuti nei movimenti; tutti i movimenti sono per così dire presenti in ogni momento»<sup>30</sup>. A questo proposito si veda l'esempio 5 tratto dal primo movimento.



Le precedenti 14 battute sono costituite da una superficie sonora oscillante in quadruplici *pianissimo* (tremolo, armonici), che a mio avviso va considerata come un'introduzione. In batt. 15 abbiamo un repentino cambiamento di tempo con l'esposizione di un quasi-tema, per così dire di una figura tematica desoggettivizzata. Brevisima, fugace, violenta, prima eseguita quasi all'unisono dai due violini, viene proseguita (batt. 16) in senso inverso dalle altre voci. Sorge l'aspettativa di un'ulteriore prosecuzione, di uno sviluppo, che però non ha luogo, dal momento che la figura, appena abbozzata, già sparisce. Il gesto agogico veemente e furioso si risolve in una superficie sonora statica, che qui appare come semplice zona tematica in funzione di transizione o ponte, ma che in seguito (cioè nel secondo movimento) assumerà un carattere centrale.

Il motivo delle batt. 15 e 16 è uno degli elementi fondamentali di tutta l'opera. Ha un effetto definitorio non in virtù della sua sostanza tematica, della sua costellazione intervallare (che è mutevole e perciò ambigua), ma in forza del suo gesto, del suo effetto segnaletico. Questa figura non sarà più ripetuta nella sua forma originale; la sua identità non viene pertanto mantenuta tramite il ritorno dell'uguale, la ripresa in senso stretto della sua configurazione iniziale, bensì grazie al suo carattere marcatamente espressivo. Essa riemerge inspessita e ripartita su tutte le voci in batt. 48 e nuovamente, in forma ampliata (cioè in un ambito intervallare che va dal *la*<sup>5</sup> del primo violino fino al *do* basso del violoncello) in batt. 72. Nel secondo movimento fa un'apparizione fugace in un gruppetto di trentaduesimi discendenti; nel quarto si presenta contratta (batt. 27 e 32) in un contesto che ricorda formalmente un episodio del IV Quartetto di Bartók, precisamente il motíveto di transizione prima della ripresa nel primo movimento (vedi *ess. mus.* 6a e 6b).



Es. 6a

Violini I  
Violini II  
Violoncelli  
Contrabbassi

*sempre simile*  
*sempre simile*  
*sempre simile*  
*sempre simile*

*crescendo*  
*crescendo*  
*crescendo*  
*crescendo*

*sempre simile*  
*sempre simile*  
*sempre simile*  
*sempre simile*

U.E. 9788 W. Ph. V. 156

Es. 6b

[illegible]



Qui ripetute eruzioni sonore dal carattere ostinato e aspramente dissonante lasciano aperti degli interstizi in cui la viola e il violoncello eseguono frammenti del motivo principale, i quali acquistano un significato sempre maggiore finché, all'inizio della ripresa, diventano l'elemento determinante. In Ligeti i frammenti del motivo principale (inseriti anche qui negli interstizi vuoti creatisi tra i violenti accordi *sforzato*) hanno il senso di un'anticipazione di una ripresa a più ampio carattere del primo carattere di movimento. Essa si presenta nelle batt. 37 e segg. con un gesto «subito-presto-furioso (ferocissimo)».

Il carattere «ferocissimo» del Quartetto di Ligeti rimanda a eruzioni emozionali e passionali tipiche della musica da camera tradizionale e, nello stesso tempo, è segno di una radicale presa di posizione nei confronti del genere quartetto d'archi nel suo insieme. L'idea di serenità classica dell'umanesimo illuminato, che da Haydn in poi appartiene al patrimonio musicale occidentale, viene qui totalmente soppressa. Questo tuttavia avviene senza che la composizione debba essere relegata al di là della dimensione estetica: il valore estetico viene riprodotto attraverso un confronto (non esclusivamente negativo) con la tradizione, tramite il mantenimento dell'aura, del rigore, della serietà, della complessità di rapporti, dell'alto livello tecnico proprio del genere. Così l'opera di Ligeti si pone come completamente e soluzione personale di problemi che, anticipati negli ultimi quartetti di Beethoven e del Bartók maturo, rappresentano per il nostro mondo musicale un pezzo di «unaufgearbeitete Vergangenheit». Essa parla lo stesso idioma della tradizione – con la quale instaura un dialogo – ma la sua logica ne è tendenzialmente diversa.

È un'opera di musica moderna o, meglio, contemporanea; in quanto tale partecipa al movimento dell'illuminismo, e precisamente nella forma di un rapporto di continuità, intermittente, anzi critico, con la tradizione. Per queste opere si può affermare ciò che Ligeti stesso disse a commento del V Quartetto di Bartók: «Perfetta maestria come risultato della congiunzione di un ambito espressivo universale – che va dal tragico-visionario al sano e energico fino al grottesco – con le più sottili arti contrappuntistiche e formali. [...] Una profonda e nobile umanità è presente nell'intera composizione, il cui spirito è imparentato con i Quartetti dell'ultimo Beethoven»<sup>31</sup>.

(Da «Studi Musicali», XIII, n. 2, 1984, pp. 289-307. Si ringrazia la Direzione della rivista per la gentile concessione).



# Note

<sup>1</sup> Cfr. Ludwig van o *Musik für Renaissance Instrumente* di Kagel, *Volumina* di Ligeti e il ciclo *Tradition* di Schnebel; per il dibattito teorico il volume a cura di R. Brinkmann, *Die neue Musik und die Tradition*, Mainz, Schott 1978.

<sup>2</sup> Cfr. C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Reclam 1977.

<sup>3</sup> Th. W. Adorno, *Parva aesthetica*. Saggi 1958-1967, Milano 1979, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>5</sup> Cfr. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in *Rezeptionsaesthetik. Theorie und Praxis*, a cura di P. Warning, München, Wilhelm Fink Verlag 1975.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>7</sup> Cfr. C. Dahlhaus, *Ueber offene und latente Traditionen in der neuesten Musik*, in *Die neue Musik und die Tradition* cit., p. 9.

<sup>8</sup> Nella sua ermeneutica filosofica Gadamer aveva collocato interprete e oggetto nello stesso contesto storico: «La comprensione non va intesa tanto come un'azione del soggetto, quanto come l'inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica, nel quale passato e presente si sintetizzano» (H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri 1972, p. 340). Questa coappartenenza originaria di interprete e oggetto, questo nesso obiettivo di significati che un'opera ha progressivamente assunto e a cui appartiene anche il soggetto interprete e ricettore è stata designata da Gadamer come *Wirkungsgeschichte*. A partire da questi presupposti non esiste più nessuna opposizione tra razionalità, riflessione e tradizione, autorità: è l'appartenenza linguistico-strutturale della comprensione alla tradizione che garantisce questo legame positivo. È da notare tuttavia che, se l'approccio ermeneutico consente di ristabilire un dialogo positivo, non alternativo, con la tradizione, questo non può non essere mediato dalla critica dell'ideologia che, anziché riconoscere la priorità alla tradizione nella sua indiscussa priorità linguistica, si volge alla ricerca delle condizioni di consenso in cui questa si è formalizzata (cfr. J. Habermas, *Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik*, in *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1980, p. 120 e segg.). In questa direzione procede il presente lavoro: il rimando a una tradizione è quindi da intendere come ridefinizione dal punto di vista della modernità di un ambito concettuale lasciato aperto, cioè progressivo e non preferenziale.

<sup>9</sup> Cfr. Z. Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikaesthetik*, Wilhelmshafen, Heinrichshofen Verlag 1975, pp. 111-32; H. H. Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Aesthetik der Musik*, Wilhelmshafen, 1977, pp. 255-76; C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1980, pp. 187-205; M. Zenck, *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption*, «Die Musikforschung», XXXIII, 1980, pp. 253-79; per l'intera problematica rimando al mio *L'estetica musicale della ricezione*, «La Rivista di Estetica», n. 3, Torino 1983.

<sup>10</sup> Un ulteriore problema metodologico è costituito infatti dall'insufficienza di un discorso su la tradizione al singolare. Questo appare nella sua evidenza proprio in ambito di storia della musica dove il peso di aspetti locali, etnici, nazionali ha portato al formarsi di una molteplicità di tradizioni. Per una discussione teorica sulla pluralità delle tradizioni e il loro significato per la ricerca scientifica rimando a P. Feyerabend, *Erkenntnis für freie Menschen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1980. Se inoltre, restando nel campo della produzione quartettistica del dopoguerra, si considera che due delle più significative opere di questo genere sono state scritte da due compositori, Ligeti e Lutosławski, che non hanno condiviso l'esperienza seriale e che si collocano nell'orbita di Bartók, seguono importanti conseguenze per una possibile storiografia della musica moderna. L'analisi dei modi di ricezione dell'opera di Bartók permette infatti di rompere la rigida bipartizione tra avanguardia strutturalista, prima dodecafonica poi seriale, e neoclassicismo, da Strawinsky a Hindemith, istituzionalizzatasi a torto o a ragione sulle basi della filosofia della musica moderna adorniana. Questi compositori e il nesso problematico che si manifesta nel loro rapporto di ricezione rinviano a un'altra tradizione, a un pensiero musicale laterale, in cui sono essenziali l'eruzione sonora, una agogica irritante fino ai movimenti meccanici, la fusione degli elementi musicali in una musica timbrica. Da questo punto di vista Bartók, insieme a Satie e a Varèse, può essere annoverato tra gli *Urphänomene*



della musica post-seriale. A questo proposito rimando ad alcune significative affermazioni di Lutosławski concernenti il tema della tradizione: «La musica contemporanea ha due fonti. La prima è quella che si può più facilmente individuare: si tratta della seconda Scuola di Vienna, cioè Schönberg e i suoi allievi. La seconda fonte potrà non apparire così chiaramente a tutti e dal punto di vista della mia evoluzione personale si potrebbe restringere a Debussy. A mio parere a questa tradizione appartengono compositori come il primo Strawinsky, Bartók, Varèse e ultimamente, sotto certi aspetti, anche Messiaen. Questo è il ramo a cui appartiene anche la mia produzione, sebbene io, impiegando il cromatismo totale, non abbia rotto proprio tutti i legami con la tradizione viennese» (cit. da T. Kaczynski, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig, Reclam 1976, p. 184).

<sup>11</sup> Cfr. Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi 1971, p. 123.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Cfr. R. Stephan, *Zum Problem der Tradition in der Neuesten Musik*, in *Studien zur Tradition in der Musik*, a cura di H. H. Eggebrecht e M. Lütolf, München, Katzbichler 1973, p. 193.

<sup>14</sup> Cit. da O. Nordwall, *György Ligeti, eine Monographie*, Mainz 1971, p. 141.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>16</sup> Cfr. le dichiarazioni di Berio riportate da R. Dalmonte, *Intervista a Berio*, Bari, Laterza 1981, p. 119.

<sup>17</sup> Cfr. D. Schnebel, *La tradizione nel progresso e il progresso nella tradizione, ossia: che cos'è il nuovo*, conferenza tenuta nell'ambito della manifestazione *Settembre Musica* 1983, Torino.

<sup>18</sup> Restando nell'ambito del genere qui in esame si confronti il suo terzo Quartetto *Im Innersten*.

<sup>19</sup> E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1962, p. 117.

<sup>20</sup> Nel IV Quartetto un movimento lento costituisce il centro C, il quale è circondato da due tempi veloci (Prestissimo, Scherzo) che corrispondono a B. Il tutto è poi compreso tra due movimenti più lenti (Allegro, A). Nel V Quartetto lo Scherzo alla bulgarese sta al centro (C) ed è circondato da un Adagio e da un Andante (B) e da due tempi rapidi, Allegro e Finale (A).

<sup>21</sup> Per esempio il tema principale del quinto movimento del IV Quartetto (batt. 15-18: 1° e 2° violino) rappresenta una variante del gruppetto di transizione del primo movimento (batt. 15-16); la sezione «Meno mosso» (batt. 64 e segg.) è costituita dalla sovrapposizione di varianti del motivo principale del primo movimento (batt. 7: violoncello); la chiusa (*marcato*, batt. 391-92) del Finale costituisce poi una ripresa quasi fedele della fine del primo movimento.

<sup>22</sup> Mi avvalgo qui della terminologia di H. Kaufmann, *Ligeti's zweites Streichquartett, «Melos»*, n. 5, Mainz 1970, e di M. Zenck, *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption* cit.

<sup>23</sup> H. Kaufmann, *op. cit.*, p. 183.

<sup>24</sup> Cit. da O. Nordwall, *op. cit.*, p. 63.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>26</sup> Th. W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi 1966, p. 188.

<sup>27</sup> K. Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Libro primo (a cura di D. Cantimori), Roma, Editori Riuniti 1974, p. 447.

<sup>28</sup> U. Dibelius, *Abweichung, Gegensatz, Zusammenschluss. Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten*, in *Béla Bartók («Musik-Konzepte»*, n. 22, novembre 1981), p. 51.

<sup>29</sup> A proposito della trasformazione del tema in senso tradizionale a semplice effetto segnaletico come filo conduttore dell'avanguardia si potrebbero richiamare alcuni passi di W. Lutosławski, *String quartet*, Study score, London, Wilhelm Hansen 1964 (2ª ed. 1970). Mi riferisco al motivetto cromatico di tre note d'apertura, subito ripetuto testualmente e continuamente variato nel corso della composizione, ma soprattutto al ripetuto raddoppiamento d'ottava (*do-do*) che ha funzione di perno nell'*Introductory movement*. Questa contrazione del tema, caratteristica di molta produzione moderna da Webern in poi, potrebbe essere interpretata sulla scia della fenomenologia husserliana come riduzione all'essenza musicale (cfr.



in questo senso l'approccio di L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi 1954). Questo modello di spiegazione appare però parziale e metafisico, in quanto presuppone un fondamento ultimo della musica come prima natura che non è mai dato. A mio avviso occorrerebbe piuttosto mettere in relazione il generale processo di semplificazione con il grado di complessità, i modi di variazione, i procedimenti di ripetizione, i residui tradizionali ancora presenti nelle composizioni moderne. Solo nella decifrazione di nuovi sistemi logici e nell'interpretazione del loro dicotomico rapporto di tensione e discendenza dalla tradizione può manifestarsi il carattere artistico: nulla di nuovo aggiungono il congedo nichilistico o l'ingenua accettazione di forme date.

<sup>30</sup> Cfr. O. Nordwall, *op. cit.*, p. 96.

<sup>31</sup> G. Ligeti, commento a Béla Bartók, *Streichquartett V*, Wien-London, Philharmonia Partituren n. 167 (UE 10734).



Orazio Mula

«*Ramifications*»

La partitura di *Ramifications* fu completata negli anni 1968-69, dopo la composizione del Quartetto per archi e del Quintetto per fiati, sebbene i suoi schizzi risalgano al 1967; dedicata alla memoria di Serge e Natalie Koussevitzky, essa è destinata all'omonima fondazione musicale, che ha sede in Washington, presso la Biblioteca del Congresso.

Ligeti ha prescritto due possibili versioni dell'opera, l'una per dodici archi soli, l'altra per orchestra d'archi; nel secondo caso, che pur conserva passaggi espressamente solistici, si raccomanda una proporzione equilibrata del volume sonoro. Gli strumenti si attengono per metà all'accordatura standard (*la* = 440 Hz); i restanti intonano per quinte giuste a partire da un *la* crescente posto a 453 Hz. La differenza di poco superiore al quarto di tono fra i due gruppi è preferibile, onde evitare il rischio di livellamento delle altezze. La scordatura non è di per sé importante, ossia al fine di instaurare un nuovo sistema a quarti di tono, ma introduce piuttosto una discontinuità nell'orizzonte temperato, ne ammolisce i contorni mediante deviazioni microtonali irregolari; in tal senso gli scarti inseriti nelle parti corali del *Requiem* o annotati in modo ancor più evidente nel II Quartetto per archi, non sono che i prodromi di un irreversibile processo di erosione dell'ordine prestabilito, che il compositore persegue conseguentemente ed attua in *Ramifications*. Le sezioni dell'organico, poste ambedue necessariamente accanto al momento della pubblica esecuzione in vista di un ottimale amalgama del suono, vanno accuratamente separate, in base alle minuziose indicazioni ligetiane, nel corso delle prove iniziali, e soltanto più tardi possono sedere vicino. Per la stessa ragione è sconsigliabile la localizzazione spaziale delle varie sorgenti sonore nella riproduzione meccanica su nastro magnetico o disco fonografico, che potrebbe com-



promettere la materializzazione dei microintervalli, sicché in caso di incisione stereofonica si procede ad opportuno missaggio dei canali di registrazione. La riservatezza di carattere e la condotta delle voci sono tratti comuni ai due gruppi sin nei minimi dettagli, mentre l'evanescenza del fraseggio ritmico e dei profili melodici è garantita dalla sovraimpressione di elementi affini ma sistematicamente spazati tra loro, quasi li si vedesse attraverso un velo d'aria calda e vibrante. Non di rado la staticità sorda e felpata si dissolve in flussi dinamici polivalenti, regolati da automatismi meccanici e uniformi che obbligano al confronto con *Continuum* per solo clavicembalo. La distribuzione, in termini di parti reali, è la seguente: 4 violini, 1 viola, 1 violoncello, accordati con la suddetta aberrazione, costituiscono il primo gruppo; il secondo, intonato tradizionalmente, comprende 3 violini, 1 viola, 1 violoncello e 1 contrabbasso. Inconfutabile prerogativa della realizzazione per orchestra d'archi è la maggior efficacia dei chiaroscuri nonché una convincente dialettica di piani sonori opportunamente fornita dalle alterne vicende di 'solo' e 'tutti'; il pregio dell'adattamento per complesso ridotto può cogliersi vuoi nel contegno più intimo ed espressivo, vuoi nell'evidenza con cui traspaiono certe proprietà acustiche, suscitate dalle particolari condizioni preliminari. I propositi di un'autentica e corretta interpretazione devono orientarsi verso un superamento delle suddivisioni metriche nell'ambito della battuta, retaggio della logica classica applicata alle pulsazioni: ne consegue un incedere fluente e scorrevole ed un'accentuazione emancipata e funzionale. La stesura fa pensare ad un diagramma in cui al sensibile variare di una coordinata corrisponde non solo una commisurata retroazione degli altri parametri, ma anche un rivolgimento essenziale degli stati emotivi; il metodo analitico più opportuno sembra essere pertanto la comparazione sinottica dei molteplici fattori in questione e delle loro reciproche interazioni.

In principio era il Caos, e il Caos si fece Forma: così a un disprezzo suonerebbe, parafrasando, il presupposto di ogni vera teogonia; e similmente suona di fatto la musica di Ligeti che dal bulicame indistinto sa attingere i criteri per un'intrinseca strutturazione. La simbolica del miscuglio accomuna la medietà del materiale originario (*fa diesis, sol, sol diesis, la, si bem.*), affastellato nell'incolore registro centrale, alla mitica immagine di lega fra metalli eterogenei, o di accoppiamento di termini sessuati, ai primordi dell'individuazione; quanto al fatto che la sostanza amorfa possieda una virtuale infinità di sviluppi, ciò è manifesto nell'arte dello scultore, allorché il marmo giace informe mentre l'alata immaginazione, affatto sciolta da vincoli di sorta, nuda si innalza agli dei dell'Olimpo, ed ogni posa ugualmente concepisce in estatico rapimento. Questa idea di insipida



sciamatura, avvalorata da opache connotazioni timbriche e dinamiche, si evolve tuttavia secondo gradi superiori di organizzazione: il ritmo si stabilizza in valori costanti per ciascuna parte, ma discriminanti in rapporto al contesto; il nucleo tematico, parzialmente condensato in lunghi ed immoti pedali di armonici delle viole e dei celli (*sol, sol diesis, la*), è convogliato in un sistema multiplo di quattro canoni a due voci, dispensati a ciascun coro di strumenti in coppie di opposta tendenza melismatica, trattandosi di scale frammentarie sia ascendenti sia discendenti; neppure la pausazione è affidata al caso, dal momento che nel singolo pentagramma i silenzi si verificano ognora con ritardo di un accento, relativamente alle durate specifiche di notazione, suscitando l'aggregazione spontanea di figure sempre più ampie fino a quando, col lenirsi dello stimolo, il procedimento viene interrotto. Il cosmo così rigidamente determinato ha in sé le premesse di una possibile degenerazione, crea il sostrato su cui germoglierà la discordia, induce in tentazione presentando come plausibile e dilettevole al giudizio aberrante qualsivoglia violazione: primo indizio di tralignamento è l'omissione in ciascuno conseguente di brevi periodi imitativi recati dal rispettivo antecedente, come di necessità comporta la reciproca e costante discrepanza ritmica. Non meno sintomatica è nel primo gruppo l'apparizione di disegni che trasgrediscono per eccesso la scansione imposta: quintine di semicrome in luogo di quartine, sestine in luogo di quintine e così via; fenomeno eguale e contrario è osservabile poco più tardi nell'altra sezione, ove l'irregolarità è per difetto (duine anziché terzine alla viola ecc.). Alla prima entrata dei 'soli', valida ovviamente per l'esclusiva versione orchestrale, la cellula fondamentale si riduce all'intervallo *sol bem. - si bem.* che, data la tonale anomalia di partenza, sortisce un curioso effetto di clacson, a esempio di come i ninnotti elettrici della civiltà industriale trovino posto in un linguaggio fantasioso e ricco di umanità. La tecnica dell'incavatura subisce frattanto un'inversione, finché il rapporto tra la quantità di pause e di note, trascurando le differenti modalità ritmiche delle parti, è pari a quello che intercorre tra l'uno e il due. Sebbene conservati nella precedente disposizione, i canoni esibiscono opposta polarità assumendo quelli finora ascendenti configurazione discendente, e viceversa. Concomitanti mutazioni nelle variabili dipendenti interessano dapprima gli strati superiori, quindi coinvolgono l'intero ordito polifonico: la densità di pulsazione è per tutti uniformata, mentre si innesci un processo di radicale trasformazione degli elementi melodici, che si dispiegano in singulti di biscrome intervallati da pause a scadenza fissa; l'approssimarsi dei crini al ponticello rende infine netto e tagliente il timbro. Simmetria strutturale è qui palesata dal complesso di interferenze tra le imitazioni, sicché ad esempio una serie del tipo



*mi - la diesis* - si ha sempre riscontro nel suo vettore speculare *si - la diesis - mi*, ricavato mediante retrogradazione. Ininterrotte diramazioni lineari si spiegano a ventaglio facendo leva su note prese come perno, mentre suoni concomitanti riaffiorano in funzione di impasto; paradosso insito nell'inaudita proliferazione di arpeggi spezzati è che l'estrema mobilità delle componenti si risolve in apparente staticità per la scambievole compensazione delle altezze, allo stesso modo per cui le molecole di un liquido in quiete godono in realtà di energia cinetica, occupando indefinitivamente l'una lo spazio dell'altra. L'intreccio grafico, con cui l'enfatica intensità del *pathos* perviene al suo apogeo, non è che un caso particolare di canone assai ravvicinato, i cui filamenti, ormai assottigliati, si attorcigliano in spire a doppia elica. La melodica escursione al tremolato *mi bem.* che, scivolando un semitono sopra (*mi bequadro*), vi si fissa con armonici all'unisono dell'intero organico, segna l'inizio della fase propriamente centrale, contrassegnata da battimenti fra i due gruppi strumentali in seguito alla sovrapposizione di onde a frequenze vicine, che causano variazioni nell'ampiezza delle oscillazioni acustiche. Questa differenza di potenziale latente funge da contrappeso alla momentanea paralisi del flusso, appena scosso dall'ordinata successione delle entrate, prima che una fascia di suoni cristallini si condensi in un allucinante coro di fischi. L'incantesimo è rotto allorché il discorso riprende nella regione grave, ove il nodo tragico sembra sciogliersi in un canto struggente ed accorato, parallelamente condotto da violini e contrabbassi, ma tosto assorbito dai vortici della corrente, mentre l'armonia acquista il suo peso specifico grazie alla suggestiva possanza del tritono, nella generale monotonia di timbri. Il ritmo obbedisce alla distribuzione differenziata dell'esordio, sebbene i valori siano equamente ripartiti in ambo le sezioni, tra cui intercorre una sorta di mutua simbiosi. Fitti legami annodano con un complicato gioco di raddoppi le sei voci di un canone intricato, che si irretisce nella sequenza *la diesis - si - do - do diesis - re* in un vertiginoso *crescendo* dinamico. Il medesimo cromatismo, ripercorso da tutti in verso inflessibilmente univoco, ossia dal basso verso l'alto, risulta incavato per puntuale interpolazione, ogni cinque suoni, di una pausa. Le imitazioni si rincorrono a breve distanza, l'una riproducendo l'altra con il trascurabile scarto di una biscroma, e come marosi si accavalano mugghiando ed echeggiando; ma pallidi spettri in fuga di stanze morte ti par di vedere al repentino venir meno della seconda sezione, che disvela i sommessi flutti della prima.

Laceranti come carta vetrata sulle asperità del legno, le feroci volate alla punta d'arco e sul ponticello introducono un episodio a cori battenti che schiera i due gruppi su opposti fronti in un variegato battibecco responsoriale, imperniato sulla progressiva divaricazione



intervallare tramite contrapposizione di monolitici grappoli sonori. Allorché i termini del diverbio si accumulano fino a confondersi, le fasi discordi ed alterne di violinistici passaggi discendenti evocano nei loro accenti il vacuo girare di inutili pulegge, di ingranaggi assurdi e fittizi. Rotto alfine da quasi espressionistico impeto il velo delle ingannevoli apparenze, senza ambagi si mostra il volto dell'essere nella sua selvaggia bellezza; sublime definirei il nostro sentimento di fronte a siffatta esplosione di collera, quasi si trattasse di commisurare l'umana finitezza alle forze della natura. Dopo brutali e minacciose inflessioni contrabbassistiche, si placano le Erinni in cupi ruggiti su cui si addensano pensosi armonici; disintegrandosi in un pulviscolo di pizzicati e di scheletrico batter di corde, la materia è inghiottita nel nulla.



Orazio Mula

«*Kammerkonzert*»

Privo di alcun ammiccamento a modelli storici che il titolo parrebbe evocare, il *Kammerkonzert* costituisce un esempio di musica per solisti, in cui l'exasperata individualità delle singole parti si manifesta in un ordito composito ma sostanzialmente unitario, senza mai comprometterne le forze di coesione. Scritta nel 1969-70 per Friedrich Cerha ed il suo complesso viennese Die Reihe, quest'opera rappresenta, secondo un'espressione del suo stesso autore, la «sorella più leggera» del Quartetto per archi, e di quest'ultimo tende a stemperare i moduli esoterici in un linguaggio più trasparente e comunicativo. L'organico prevede complessivamente diciannove strumenti per tredici esecutori, schierando un quintetto d'archi (due violini, viola, violoncello e contrabbasso), una sezione mediana di tastiere affidata a due strumentisti (pianoforte, celesta, clavicembalo ed organo Hammond o armonium) e un'ampia rappresentanza di fiati: flauto (anche ottavino), oboe (anche oboe d'amore e corno inglese), clarinetto, clarinetto basso (anche secondo clarinetto), corno e trombone.

Gli eventi sonori si manifestano, simili ad un flusso di grandezze fisiche, in un tempo privo di increspature, neutro in quanto l'alternativo meccanismo di arsi e di tesi vi è disinnescato; l'accentuazione di conseguenza avviene solo in corrispondenza di specifiche indicazioni del compositore e l'attacco sfumato diviene prescrizione d'uso corrente. La veste grafica dal canto suo conserva solitamente la suddivisione in battute per fini meramente pratici di coordinazione del movimento. Unità funzionali peculiari del codice ligetiano, quali l'opacità, la rimozione, l'iridescenza, anziché scaturire da una tecnica contrappuntistica, come avveniva da *Atmosphères* a *Lontano*, germinano dalla connessione di una elaborata poliritmia con la tecnica di permutazione delle altezze. L'ordine ed il carattere dei quattro movimenti del *Kammerkonzert* conseguono pertanto a differenti



parametri cinetici, da cui dipende il grado di densità e aggregazione del materiale.

Se è lecita una metafora biologica, la condotta parallela di ritmi coerentemente diversificati nelle voci componenti, da cui prende vita il primo movimento, suggerisce l'immagine di un coacervato, primordiale aggregato di forme ancora immerse nell'oscurità oceanica; la liquidità torbida del flusso, appena schiarita dagli armonici del violoncello e del contrabbasso, è un'inestricabile miscela di flauto, clarinetto e clarinetto basso, quest'ultimo assai prossimo al limite acuto della propria tessitura. Il patrimonio genetico del nascente organismo è già fissato nelle strutture molecolari: la scelta cadde poco più che per caso su un gruppo di suoni centrali e ravvicinati, ordinabili in un frammento di sequenza cromatica (*fa diesis - sol - sol diesis - la - la diesis*). La consapevole imposizione di un limite da parte del compositore, mediante l'adozione magari pretestuosa di alcuni elementi a scapito di altri, determina un mondo di valori in base al quale tutto è valutabile in termini di osservanza o trasgressione. Tale bipolarità svolgevano nell'universo tonale i concetti di consonanza e dissonanza. L'*ars combinatoria* di Ligeti si dimostra impareggiabile nell'assortimento sempre nuovo di figurazioni ritmiche, con l'impiego di suddivisioni irrazionali (a cinque o sette accenti) che rendono i contorni ancor più vaghi e sfumati. Trasmutazioni quasi impercettibili dei timbri, simili ad innesti delicati, consentono l'avvicendamento dei vari gruppi strumentali senza produrre alcuna smagliatura nella trama, appena screziata dalla fugace apparizione di più agili melismi negli archi con sordina e nella celesta. L'omissione improvvisa di un carattere ereditario nella trascrizione genetica, presenta un'inquietante analogia con la scomparsa del *fa diesis*, fattore evidentemente recessivo, dal materiale originale. Tale fenomeno, riscontrabile nell'espressivo soliloquio degli archi, che irrigano di linfa ciò che prima appariva semplice detrito inorganico trascinato dalla corrente, dà luogo ad un evento ben più rilevante e gravido di conseguenze: con un lungo *si* tenuto, il corno infrange il potere normativo del nucleo fondamentale (già circoscritto ai suoni *sol, sol diesis, la, la diesis*), e ne indica un possibile sviluppo, una dinamica implicita.

Nulla sembrerebbe accordare importanza a questo germe di evoluzione, che affiora con un dimesso crescendo, ma di fatto e di diritto si manifesta come primo e vero elemento di discontinuità, pietra dello scandalo, precedente creato apposta per successive, inesorabili trasgressioni. A siffatta rottura di equilibrio, il sistema risponde con un repentino aumento di energia cinetica che attraversa i legni in un acrobatico collage di tasselli monodici, quindi si propaga dal cicalcio brulicante del pianoforte e del clavicembalo, all'inces-



sante formicolio delle varie sezioni alternate. Intanto il materiale sonoro, sottoposto a lente ma incessanti trasformazioni, si stabilizza nel tetracordo diatonico *sol - la - si bem. - do*, enunciato sia verticalmente in forma di accordo prolungato, sia orizzontalmente come rapido seguito di suoni, per poi raggrupparsi in una nuova serie cromatica (*si - do - do diesis - re*). L'estrema animazione degli archi, sordi e vibranti come un inferocito nugolo di insetti, si carica fino a raggiungere, con un parossistico trillo prolungato dal solo primo violino, una consistenza timbrica quasi vitrea, quindi risolve nell'ampio e disteso raddoppio in ottave del *mi bem.*, che evade dal ristretto ambito imposto finora a ciascuno strumento. Così introdotti, i cupi accordi dell'organo, quali deformi vestigia di armonie sepolte nel tempo, occupano il breve episodio centrale del movimento, alla cui staticità si addice il sommesso raddoppio degli ottoni. Svelando con un inatteso sussulto la sua natura finora occulta di mostro abissale, dal verso ligneo ma incredibilmente duttile, il clarinetto basso, unito alla viola ed agli altri strumentini, fornisce all'insieme un impulso decisivo, che percorre dapprima i fluttuanti arabi-schi degli archi e delle tastiere, quindi, dopo unanime e lapidario motto dei fiati, occupa il registro grave sotto forma di spasmodica ebollizione, fino al drammatico e cupo rintocco del trombone. Evidentemente mutuata dal campo elettroacustico, secondo un procedimento analogo alla contaminazione letteraria, la congerie di disparati frammenti che conclude il primo movimento, si ricompone in spire che, dilatandosi per effetto di una divaricazione intervallare proporzionale alla rarefazione degli elementi, provocano il definitivo collasso della struttura.

Non del tutto immune da fascinazioni dodecafoniche, la seconda parte del *Kammerkonzert* esordisce con il totale cromatico, raggiunto per lenta sedimentazione di strati susseguenti, tra cui il semitono si infila in veste espressiva e melodicamente funzionale. Passato senza sostanziali modifiche dai vari strumenti all'organo solo, questo schema dà adito ad un problema compositivo specifico, di attualità nell'odierna speculazione musicale, che viene qui impostato – e risolto – nella forma seguente: determinare la coesistenza di accadimenti sonori che si verificano in dimensioni temporali tra loro discontinue. Il canone costituisce il veicolo più adeguato all'argomento, perché, come vedremo, rivela, in tali eccentriche condizioni, proprietà del tutto particolari. I cambiamenti di indicazione metronomica, riferiti solo ad alcuni strumenti, mentre gli altri persistono imperturbabili in una scansione costante, sortiscono in breve una complicata stratificazione di tempi.

Regolari ed all'unisono, le imitazioni percorrono rigorosamente, quantunque sotto mutate spoglie ritmiche, la stessa traccia intervalla-



re, fatta eccezione per il flauto che elide per necessità i suoni preclusi alla sua tessitura. Patetici inserti dell'oboe d'amore, del corno e del trombone, ricavati con vari artifici contrappuntistici dal contesto stesso, scivolano come ombre effimere su sfondo opaco, mentre per una sorta di paradosso relativistico, ascrivibile all'assenza di un tempo assoluto, l'antecedente si trova ad inseguire, contro definizione, i propri conseguenti. Un brivido di terrore serpeggia nel lugubre tritono e nelle sue austere metamorfosi, che, sospese tra le opposte sponde del secondo movimento, paiono consumarsi negli attimi infiniti dell'attesa. In una parabola di intensità, che dal proprio culmine si illanguidisce fino ad un ideale recupero dell'originaria immobilità, si dibatte il dialogo tra i cromatismi eloquenti della regione grave e, ribadite da sporadici ma incisivi interventi del pianoforte e della viola, le acute e nervose omoritmie dei violini e dei legni; le quali tradiscono, in ultima analisi, il ricorso ad un nuovo canone a cinque voci, macchinoso per l'esiguità di scarto fra le entrate.

Il terzo brano si orienta dapprima ad una ricerca di caratteristiche comuni per sinestesia, ai fenomeni ottici ed acustici: l'esempio del prisma, in cui il fascio di luce bianca si scinde secondo diversi angoli di incidenza nei colori componenti, vale ad illustrare l'irraggiamento di suoni da un'altezza prefissata (*mi*) a quelle circostanti, per mezzo di impulsi precisi e meccanici. Dirottato dai fiati alle percussive tastiere, ai pizzicati degli archi, il gioco di rifrazioni, sul punto di esaurirsi, viene riproposto in forma variata, ed esteso ai molteplici registri dell'organico, che concorrono alla creazione di un *continuum* granulare. Su quest'ultimo viene trapiantato un tessuto poliritmico così martellante, che crederesti di sentire non già *clusters* e corde pizzicate, ma arnesi nella bottega dell'artigiano. Il presupposto teorico è evidente: se la periodicità di taluni cicli naturali in senso lato è traducibile in suoni, la musica non esclude onomatopée della vita. Prova ne sia che trombone, corno, pianoforte e contrabbasso gradiscano a intermittenza come bizzarre creature palustri, cui si associano striduli e altalenanti cigolii dei legni, finché una residua pioviggine, evocata dal fitto tamburellare degli archi, non conduce ai penetranti accenti conclusivi.

Il quarto ed ultimo movimento sciorina in sintesi un intero repertorio di stilemi lussureggianti e virtuosistici. Dall'indistinto ronzio dei clarinetti ai pettegoli alterchi fra oboe ed ottavino alle ornamentali volute degli strumenti a tastiera, la partitura esibisce una strumentazione capricciosa quanto efficace. In registri opposti ed estremi, flauto piccolo e clarinetto basso si librano a volo parallelo suscitando un caleidoscopio di funambolismi onirici; da qui nasce, come dolce ricordo, l'enarrante melodia del corno, appena lambita da soffusi raddoppi e proiettata nelle contorsionistiche evoluzioni dell'ottavi-



no. Dopo folle e violenta gragnola di pianistici colpi, la corsa frenetica si inoltra con feroce empito del contrabbasso in meandri labirintici, tra deliranti confabulazioni dei timbri di bassa frequenza, fino a dissolvere nei ramificati drappeggi degli archi. Allusivi cromatismi dei fiati e dell'armonium ed un incalzante turbinio di legni precedono infine il gemito pallido e lunare del trombone, cui rispondono cosmici echi.



Pippo Molino

«*Doppio concerto per flauto, oboe e orchestra*»

Nel *Doppelkonzert* emergono con chiarezza almeno due linee di tendenza proprie delle composizioni di Ligeti comprese tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Innanzi tutto l'emergere di elementi melodici o di fatti musicali più complessi, in modo più chiaramente distinguibile rispetto alla precedente tecnica ligetiana delle micropolifonie. In secondo luogo il linguaggio musicale non è né tonale né atonale; in tutta la struttura del pezzo, a partire dalla concezione armonica che ne governa le varie parti, la stessa caratteristica di maggiore evidenza che troviamo nell'emergere di linee melodiche più individuali porta a un continuo procedimento di sottolineatura di una certa armonia piuttosto che di un'altra; tali armonie sono scelte e combinate fra loro secondo diversi gradi di evidenza, in testa ai quali stanno l'unisono e l'ottava (più volte raddoppiata), dopo i quali l'ottava arricchita della quinta giusta o di altri intervalli, e così via. Dice lo stesso Ligeti nella presentazione del disco Decca HEAD 12: «Non ci sono centri tonali e neppure ci sono combinazioni armoniche o progressioni che possono essere analizzate dal punto di vista di una funzione tonale; d'altro canto le dodici note della scala cromatica non vengono trattate come note di uguale importanza, come nella musica atonale e seriale».

L'idea musicale principale del *Doppelkonzert* è strettamente legata alla scelta dell'organico: sia la presenza del flauto (anche contralto e basso) e dell'oboe solisti che l'assenza dei violini (gli archi sono rappresentati da quattro viole, sei violoncelli e quattro contrabbassi, tutte parti solistiche) – in certo modo sostituiti dai legni acuti, cioè dai tre flauti (tutti e tre anche ottavini), dai tre oboi (il secondo anche oboe d'amore e il terzo anche corno inglese) e dai due clarinetti acuti (il secondo anche in *mi bem.*) – hanno una precisa funzione. (Ci sono anche: un clarinetto basso, due fagotti, un controfagotto, due corni,



una tromba, un trombone, *glockenspiel*-xilofono e vibrafono con un solo esecutore, una celesta, un'arpa). La predominanza così attuata di legni permette un uso intenso di microintervalli, che vengono eseguiti con maggior facilità da questi strumenti che non dagli archi e dagli ottoni. La ragione è spiegata dal fatto che Ligeti, con il consueto realismo e la consueta chiarezza di indicazioni nella partitura, non si interessa di un uso 'esatto' di quarti di tono, ma preferisce indicare, in questo caso, deformazioni nell'intonazione di alcune note verso l'alto o verso il basso, il cui risultato è alquanto simile al quarto di tono. L'idea da cui parte il primo movimento, «calmo, con tenerezza», è proprio quella di scegliere un'armonia formata dalla sovrapposizione di due seconde maggiori (variata da consueti processi polifonici di sostituzione e di estensione) che viene vitalizzata dal contrasto con queste note di poco crescenti o calanti mediante i microintervalli, eseguite principalmente dai legni, e insieme da un'articolazione caratterizzata da forcellazioni che fanno letteralmente 'respirare' l'episodio.

Segue la prima armonia in cui si evidenzia chiaramente il rapporto di ottava, quel raddoppio da parte di tutta l'orchestra del *si* con cui l'oboe solo fa la sua prima apparizione, ottava arricchita dalla quinta eccedente rappresentata dal *fa*. Da questo primo accordo *evidente* si genera una graduale estensione e complicazione armonica ad opera soprattutto dei legni acuti che usano microintervalli, mentre l'accordo sopradDETTO viene mantenuto da quasi tutti gli archi. Questo 'respirare' dei legni anche tramite la forcellazione va a risolversi in un'altra armonia molto evidente, questa volta poggiandosi su un'ottava raddoppiata di *la* con la presenza accessoria della quinta giusta (*mi*). Questa descrizione piuttosto minuziosa delle prime sette pagine della partitura, a dimostrare come anche in questo caso, come sempre in Ligeti, non prevalga mai un criterio razionalistico nella scelta degli intervalli armonici, i quali piuttosto contribuiscono a un piano generale dell'opera, molto legato al risultato fonico-timbrico.

Seguono altre forcellazioni di tipo simile che vengono usate per creare variazioni graduali di timbro, attraverso il crescere d'evidenza ora degli ottoni, ora degli archi, ora degli stessi due strumenti solisti; le frequenze diventano gradualmente più acute, attraverso sottili processi polifonici più simili a eterofonia che a micropolifonia e con forti sottolineature di unisono e di ottava. La parte finale del primo movimento torna alle frequenze basse, toccate dai fagotti, dal controfagotto e dal trombone, che accompagnano la cantilena del flauto solista, rappresentato ora dal flauto basso.

Il secondo movimento, «allegro corrente», incomincia con un elemento di *continuum* tipicamente ligetiano, ma che presenta anche in questo caso chiari caratteri di evidenza armonica. Anche qui il



criterio non è la scelta razionalistica di un certo tipo di intervallo, ma di un certo timbro che a uno o più intervalli corrisponde: si tratta in questo caso della terza minore *re-fa*, alla stessa ottava, che poi viene variata da lievi spostamenti verso l'alto e verso il basso, da lievi deformazioni (terze maggiori) e dalle solite ulteriori deformazioni ottenute con i microintervalli. Tutto il movimento è caratterizzato da un continuo, graduale divenire del tremolo di terza minore iniziale: esso diventerà o trillo su una seconda maggiore, o breve frammento cromatico di tre suoni (*fa - fa diesis - sol*) o frammento sempre di tre suoni ma diversamente scelti, o tremolo su una nota sola; più avanti (p. 29) diventerà quell'episodio costruito praticamente solo su trilli misurati di varie famiglie di strumenti accostate per similitudine le une alle altre; il trillo diventa allora di nuovo una piccola sequenza di suoni per grado congiunto per poi dare origine a sequenze anche più lunghe, una sorta di scale. Tutte queste lievi variazioni del *continuum* iniziale hanno lo scopo, come sempre, di creare cellule e combinazioni complesse di tipo timbrico sempre diverse. A varie riprese gli strumenti solisti iniziano delle specie di richiami all'episodio iniziale, che fungono talvolta da segnali per varie esplosioni di virtuosismo da parte degli strumenti acuti, specie l'oboe solo con i suoi piccoli episodi di staccato, generalizzate poi anche al flauto solista e a tutti i legni, lo xilofono e le viole. Gli elementi di ripresa dell'episodio iniziale portano a rileggere l'attuale *continuum* con la chiave di lettura di quell'episodio, con l'estendersi gradualmente e cromaticamente di una cellula iniziale. Un episodio caratterizzato dal ribattuto dei fiati, ulteriore variazione del tremolo iniziale, precede nuove esplosioni di virtuosismo, con presenza anche di episodi di legato e di momenti di forte evidenza dei due strumenti solisti.

Qua e là emergono inoltre brevi frammenti melodici in ottava o unisono suonati dagli strumenti medio-bassi dell'orchestra che dimostrano chiaramente quella tensione ad evidenziare brevi elementi di un discorso, che sembrano riprendere qualcosa di passato e che emergono galleggiando nel mare dei comportamenti fitti e stratificati che caratterizzano principalmente questo movimento.



Claudio Tempo

«*San Francisco Polyphony*»

Appare del tutto logica e comprensibile la raccomandazione di Ligeti, autodefinitosi «vecchio compositore d'avanguardia», a che non si consideri né si pensi come 'musica a programma' alcuna delle sue composizioni e segnatamente quelle che (come *San Francisco Polyphony*) sin dal titolo sembrano ammiccare ad impressività descrittive e che poi, all'ascolto, risultano tutt'altro che refrattarie a suscitare seduzioni quantomeno 'pittoriche'. Singolare preoccupazione, tuttavia, se si registra la dovizia di riferimenti letterari, psicologici ed esistenziali che Ligeti stesso è solito offrire alla curiosità di chi lo interroga a proposito dei suoi lavori; sino – si direbbe – a lasciare definitivamente intendere che sarebbe fundamentalmente errato sradicarne l'origine, e quindi la concezione e la progettualità, da una sottile e intrigante necessità quantomeno cosmo-nomica, definitrice cioè di paesaggi «fantastici ed esorbitanti» nei quali di fatto si compongono lo stupore dell'emozione inventiva e la perentoria lucidità che sottendono il pensiero creativo ligetiano.

Di fatto, il dato tecnico-compositivo, ancorché iperbolizzato nelle sue implicazioni stilistiche, nelle pagine ligetiane sembra – contemporaneamente – tanto aspirare all'affermazione asettica e pretendere contemplazione quanto negare sperimentaltà scevre di giustificazioni sensibilistiche; e, in ultima analisi, si rivela incapace di 'non evocare', di annullare ansiti 'narrativi'. Talora è possibile affidarsi, d'acchito, soltanto all'esile (ma tenacissimo) filo della lucidità, al fervore tutt'altro che ingenuo del 'meccanismo impazzito' sussultante di implacabili e dissennate proclamazioni ritmiche e motorie; talora, invece, è l'interrogativa e attonita trasfigurazione di febbrili aggrumazioni armoniche e cromatiche a incatenare subitaneamente la percezione. Tuttavia, sempre s'avverte che ogni pagina ligetiana finisce per imporre prospettivazioni *ulteriori* che la sottraggono 'psi-



cologicamente' all'oggettività del processo strutturale o materico, riciclandola anzi nella problematica dell'esistere in quanto dialettizzazione dei rapporti di coscienza e d'emozione con la storia, in quanto trasfigurazione estetica di tali rapporti.

Anche quando prosciugato nella meticolosità del laboratorio logico, anche quando sospeso nella fissità delle infinite minimalizzazioni interne, anche quando soggiogato dall'enigmaticità dell'inaudito di cui è scaturigine, il gesto creativo ligetiano resta inesorabilmente 'poetico', nella dimensione arcana del 'poeta che parla'. Non sconfessa quella liberale disponibilità alla semantizzazione che poi, di per sé, è implicazione di tutti gli strumenti interpretativi sedimentati – lungo i tempi – nella ragione e nell'inconscio e validi per acquisire, al di là dei lessici e delle loro contingenti consumazioni, le «altre parole» alle quali – per dirla con Roland Barthes – si collega il significato del «sogno» e della «critica». È, questa, la sotterranea impertinenza che collega le 'invenzioni avanguardistiche' di Ligeti alla *dimensione antropologica del fatto d'arte*, per nulla antagonista del passato in quanto consapevole che *nessuna storia è in grado di esaurirlo*, benché ogni storia sia chiamata a darne testimonianza propria.

Se si valuta la singolarità del ruolo che Ligeti occupa nel panorama musicale contemporaneo (di 'isolamento', per sua esplicita aspirazione) e se si coniuga tale 'isolamento' con l'obiettivo facilità di fruizione che le sue opere, nel complesso, vantano rispetto a gran parte del resto della produzione musicale degli ultimi decenni, pragmaticamente (non certo negativamente) ci si trova a fare i conti con una sorta di sostanziale *ambiguità* propria del pensiero e del linguaggio ligetiani. Nel senso della molteplicità delle rifrazioni 'lontane' e 'progressive' alle quali ogni singola presa di posizione del compositore effettivamente si affida, le une alle altre rinvianti ed indispensabili sia sul piano immaginifico, sia sul piano operativo. Spesso ci si muove nel dominio delle convivenze impossibili. Razionalità e magia, ad esempio, nelle creazioni di Ligeti si stringono la mano. Il che non sarebbe evento straordinario, però, se non capitasse di constatare che esiste un particolare accento ligetiano, in forza del quale l'esercizio razionale pare sgorgare da una falda magica, così come il fremito magico si trova innervato di volontà razionale.

A livello di tale radicale intrico psicologico trovano spiegazione plausibile le iperboli della concezione compositiva di Ligeti e la calcolata disfatta delle relative scelte: il senso di stasi ottenuto attraverso il massimo di mobilità fonica, la soggiogante impressività dei plasmatismi armonico-melodici scaturenti dalla febbrile indistinguibilità delle micro-polifonie, lo struggimento fantastico reso possibile dalla più astratta e disincantata 'scientifica' cesellatura delle linee sonore, lo sbocciare di una sensualità cosmica dall'inesorabile parcel-



lizzazione del tessuto fonico, la compattezza dell'ordito levitante dalla sua fittissima traforazione, la dilatazione in prospettive metafisiche dell'esperienza temporale in forza della rapinosa contingenza di singoli e minuti accadimenti. E via contrapponendo, sino all'ammissione di macroscopici disegni formali a sconfessione del fermentare inesausto, al loro interno, di eventi che sembrano votati alla negazione di ogni ingabbiamento progettuale. Com'è evidente in *San Francisco Polyphony*.

Ed ecco che, quasi furtivamente, Ligeti, poeta pulviscolare, riaggancia e preserva dall'evanescenza proprio il respiro di quella tradizione che (parafrasando Boulez) volle l'opera come «architettura diretta, che va da un inizio verso una fine attraverso mille peripezie». È quanto, nelle sue opere, comunque conferisce vigore plastico agli istantaneismi lucidi e varianti che sedimentano dagli echi dirompenti delle approfondite esperienze condotte nell'alveo della «Nuova Musica». L'ansito ligetiano delle analisi parcellari ridesta un 'paesaggio dell'anima' carico di interrogative emozioni, la trapuntura fonica si fa pensosità, l'attonita ossessione dei meccanismi ritmici è inquietudine fantastica, la cangiante sinuosità degli aggregati si carica di una trasfigurata nostalgia armonica capace di lanciare recondite campate dal cuore della storia verso le attese del futuro (e le due direzioni sono percorribili in entrambi i sensi).

Anche se la progressiva esplicitazione di lontane latenze ('parole' e forme) induce la tentazione di conferire valenze *retrospettive* alle opere composte da Ligeti da una quindicina d'anni in qua (a partire da *Melodien* per orchestra, del 1971), e di trovare in esse più puntuali aderenze al cosmo musicale del molteplice linguistico e stilistico, cosmo *così* contemporaneo, in realtà si tratta di latenze già radicalmente in atto nella gestione formale ed espressiva dei suoi lavori precedenti, benché là intese come riferimenti almeno da 'mascherare' se non davvero da 'travolgere'. Tuttavia è un fatto che in *Melodien* (e il titolo stesso è indicativo), nel *Doppelkonzert* per flauto, oboe e orchestra del 1972 e in *Clocks and Clouds* per coro femminile e orchestra del 1973 si assiste all'emergere dal febbrile ansito informale della micropolifonicità, dal peraltro personalissimo materismo ligetiano, di responsabilizzazioni melodiche (percepibilità) chiamate a definire un secondo livello di polifonia, inevitabilmente sostenuto da più evidenti progettualità estensive (disegno formale complessivo). Il che può essere inteso, certamente, come evoluzione stilistica, determinata forse dalla necessità di emancipazione dai vincoli della 'negatività avanguardistica' che, alla resa dei conti, Ligeti non ha mai veramente sentito come imperativo morale o storico pur frequentandone con acume il gesto e il fremito logico. Tuttavia, evoluzione – appunto – non significa svolta.



*San Francisco Polyphony*, del 1974, si cala lungo questa evoluzione che, subito dopo, nel 1977, troverà un approdo esemplare e intrigante nella 'operisticità' de *Le Grand Macabre*. Anzi, per taluni aspetti ad essa prelude, comportando *San Francisco Polyphony* ammissioni e riannodamenti in qualche modo drammaturgici, che riconducono da un lato a espressività appartenenti alla grande vicenda storica del soggettivo, dall'altro a una rinnovata concezione della narrazione, con valenza di struggente vigore. In *San Francisco Polyphony* si coglie, in buona sostanza, l'accentuarsi di intenzioni registiche, esorbitanti le contingenti rapinosità della scrittura e il disincanto dell'operatività.

È in gioco un respiro sinfonico. Di per sé già intriso di memorie. Ma non solo: nel suo procedere *San Francisco Polyphony* configura un paesaggio sonoro nel quale le memorie (macro-melodie e gesto narrativo) acquisiscono segno conflittuale, diventano i termini di una accesa e penetrante 'storia in atto', incombente sull'oggi.

Ligeti si preoccupò, in una intervista, di togliere subito di mezzo – a proposito di questa sua composizione – due termini ingombranti: «Non è né un concerto né una sinfonia», specificò. Tuttavia, difficile sottrarsi ad una qualche simbolizzazione formale, e il richiamo al 'lontano' poema sinfonico diventa pressoché irresistibile. Esattamente è stato notato che «caratteristica saliente della musica di Ligeti risulta l'essere ispirata da atmosfere, posti, terre lontane, un indefinito ma preciso sentimento per e del tempo, entità indeterminate...». Nel caso di *San Francisco Polyphony* la ricerca di un agente ispirativo è direttamente agevolata dal titolo, che esibisce un luogo (San Francisco) e una logica compositiva (polifonia, del resto costante valida per tutto il cosmo creativo ligetiano). Tuttavia una considerazione si impone.

Richiesto di fornire delucidazioni su questa pagina, Ligeti ha concesso ampio spazio alle circostanze geografiche nelle quali fu concepita. San Francisco, dunque; con le impareggiabili e vertiginose prospettive di una metropoli ricostruita – dopo il terremoto – sotto la guida di una concezione urbanistica probabilmente sbagliata ma certamente fantastica: scorci ripidissimi, mozzafiato, lungo i quali si muovono viceversa in metafisica lentezza i mezzi di trasporto e il vario andirivieni di un'umanità eterogenea. Città americana *sui generis*, perché basta passare da un quartiere all'altro per impattare in stralci di Cina o d'Italia o d'altre derivazioni perfettamente conformi all'originale, sì da vivere il cosmopolitismo come esperienza costante, con quel che consegue sul piano dell'intrecciarsi di atmosfere e di voci. Città, poi, nella quale ogni giorno, poco prima del calar del sole, avviene un miracolo: la nebbia esce dal mare e invade uniformemente le zone più basse, sicché da essa – alla fine – emergono (mera-



vigliosi o spettrali?) gli edifici più alti da dove lo sguardo può dominare soltanto l'immensa nube e l'orecchio percepire i suoni di una vita sommersa. Il tempo e lo spazio e il coinvolgimento dei sensi, allora, aspirano alla metafora poetica, l'emozione è disponibile a riverberi universali, a meditazioni sottratte al contingente. Tant'è che Ligeti, negli anni successivi all'apparizione dell'opera, manifestò l'intenzione di sintetizzarne il titolo in *Polyphony* e basta, ossia soltanto il rapporto tra le voci fermentanti nella nebbia e tra la nebbia e le voci (e le immagini) che la perforano.

Ora: se il gesto immaginativo che sottende l'intero percorso di *San Francisco Polyphony* può effettivamente essere ricondotto ad una tensione fondamentale, cioè alla lotta tra il levitare di scoperte delineazioni melodiche assetate di autoaffermazione e l'inesorabile brulichio dell'indistinto 'micro-polifonico' (tessuto intricatissimo, vorace fluire di magmi lucidamente – quasi impietosamente – micro-formati dai quali quelle figurazioni tentano un'aforistica fuga, sistematicamente condannate al riflusso, all'inghiottimento e, quindi, alla nullificazione), tuttavia questa esasperata e, infine, disperata contrapposizione tra energie individualizzate spinte in primo piano ed energie massificate, unidimensionate nonostante la singolarità segreta dei loro accenti, si offre all'ascolto con una precisa articolazione ad episodi. L'uno nell'altro naufragante, ma tali da richiamare, comunque, la guida di un pensiero strutturante che incrina (a differenza di quanto accadeva in tanti capolavori ligetiani precedenti) le assortite deliberazioni del *continuum*, le stupefatte seduzioni del cangiante minimalistico, le iperboli dell'esautione ludica e logica ancorate alla sovrana ansia dell'orpellazione ossessiva.

Non v'è, in *San Francisco Polyphony*, un'autentica smentita delle ipotesi e degli atteggiamenti compositivi sin qui propri del cosmo stilistico ligetiano. Si constata, però, la rifrazione del senso dei plasticismi micro-logici ligetiani in prospettive (come si è detto, già da tempo sul tappeto) che lo pongono dialetticamente a confronto con la possibilità (o l'impossibilità) di definizioni, espressive e drammatiche, partecipi insieme di lontane certezze e di attuali moniti apprensivi.

Gli interrogativi di cui sono intrise tali prospettive (specchio delle tensioni morali del compositore) in *San Francisco Polyphony* si librano non già nel loro magico *esistere* bensì nella complessa dinamica del loro *manifestarsi* all'interno di una vicenda sonora che – quasi suggestione autorizzata dalla descritta «esperienza in San Francisco» – vive a tre livelli: quello dell'informale' ribollire dell'eterogeneo polifonico, poliritmico e politimbrico che nel suo dilatarsi-raggrupparsi-rarefarsi-addensarsi-divaricarsi ecc. trascina con sé ogni attesa di 'parola' distinta; quello delle parole che al grande fiume



o pelago sonoro sfuggono in gloria patetica (ampie e incise melodicità, folgorii d'emozione sveltante e sconfitta, segnali di vite palpitanti, drammaticamente autentiche); quello – infine – del partecipe *giudizio* complessivo, il poetico respiro che involucra e guida tutti gli altri respiri (singoli e magmatici) attraverso anse narrative verso l'interrogativa conclusione. Dove l'inesorabile meccanicità (*machine-like*) delle innumeri figurazioni intrecciate acquisisce definitiva fisionomia enigmatica, quasi sofferto rispecchiamento dell'infinito e dell'universale destino che, comunque, ancora si erge senza risposte certe a fronte – oggi – di ogni cammino.

*San Francisco Polyphony*, della prassi formale-concettuale che Ligeti ebbe ad attribuirsi («apro una finestra, osservo attentamente tutto lo spazio compreso nella finestra e la richiudo poi quando mi sono stancato di osservarlo») rispetta, certamente, i due atti estremi: lo spalancamento sullo spazio da osservare e il rinserimento delle imposte (nel caso concreto un colpo di frusta che ammutolisce la generale mobilità del 'tutti'). Ma l'indagine di quello spazio e la consumazione del tempo ad essa necessaria appaiono direzionate lungo un percorso obbligato, obbediscono cioè a una aspirazione teleologica, propria della narrazione e inevitabilmente destinata, almeno in questo caso, a destare echi che restano come interrogativi nel silenzio. Paesaggio valutato, oltre che descritto e analizzato.

Nel suo denso commento allegato alla prima incisione discografica di *San Francisco Polyphony*, il compositore Hans-Christian von Dalden, allievo di Ligeti, traccia un grafico della forma dell'opera, avvertendo che esso deriva dai contorni delle varie estensioni, dell'involucro, delle frequenze in cui si racchiude il dialettico confronto tra disegni melodici lanciati nel loro tentativo di evidenziazione e di affermazione, e il comburente 'anonimato' nel quale le individualità sono risucchiate e annientate. È il profilo plastico scandito dal succedersi delle diastoli e delle sistoli di un flusso 'informale' nel quale le individualità si trovano inesorabilmente a precipitare per palpitare (con sforzo o con sovrana indifferenza) solo come indistinte fibre di un massificato naufragio. Ma non v'è dubbio che le 'fasi' di tale procedere, graficamente evidenziato dal «contrarsi, staticizzarsi, estendersi e deflagrare» dello spettro acustico e dall'ispessirsi (sino alla macchia) o dal diradarsi della tessitura interna, riflettono una strategia (sinfonico-narrativa) che rende del tutto plausibile una loro individualizzazione, benché – appunto – racchiuse in un tratto continuo.

A. Da un *cluster* esteso lungo tre ottave (da  $sol_1$  a  $sol_4$ ) s'avvia il riddoso panorama di eventualità melodiche, delle quali, più che la fisionomia, si coglie l'urtare e il sovrapporsi. Eppure s'avverte, anche, che la loro sostanza espressiva s'aggruma in due tendenzialità: la struggente tensione di mobili volute emozionate e lo scalpitare di



incisività quasi prepotenti. Tenzionalità che ben presto vengono ribadite da esplicite figurazioni che si librano sulla 'scena' con dolorosa animosità o con fanfaresco furore. Archi e ottoni (quale varietà di colori!), in sapiente contiguità, sono impegnati nel disegnare tali apparizioni, nello sbalzarle su uno sfondo gradualmente sospinto verso la rarefazione da un gioco di terzine, quartine, quintine e sestine giustapposte. Gioco che partecipa tanto dell'ansia vitalistica di un'agitazione perfettamente umanizzata quanto dell'assurdità impassibile di una ritmizzazione privata d'anima (anche se deliziosamente punteggiata di seducenti alonature percussive). Alla fine è quest'ultimo versante impressivo ad imporsi, a prosciugarsi in una sorta di ansante (e pungente) spirale: attraverso un mirabile 'illusionismo' dinamico (accelerando-rallentando), l'ambito delle frequenze si assottiglia all'acuto (e la nota più alta del *cluster* iniziale diventa la più bassa dell'attonito intrico di mini-figurazioni che, con un assurdo guizzo nel nulla, chiude l'episodio').

B. Immediatamente si leva la morbida brumosità di un accordo (*do - sol - fa diesis - do diesis*). Gli archi, disposti su cinque ottave, accolgono nella fissità suadente di quell'accordo (quasi un assorto socchiudersi di palpebre) l'eco dilatata di voci trepide o improvvisamente festose. Interludio, si può dire, brevissimo eppure trepido d'immenso.

C. Come ridestati da una logica folle, proprio quegli archi 'sentimentali' si scatenano in furienti unisoni ritmici. Le dolci e impertinenti parole sono spazzate via. Prima dal gesto brutale, poi da più indifferenti intrichi, dei quali sono protagoniste le stralunate traiettorie ascendenti degli strumentini, incalzati da straniati impulsi ritmici. Ormai appare certo che il confronto tra il lievitare delle indistinte mobilità foniche (massima la libertà ritmica delle minute - e minuziose - linee polifoniche 'interne') e la possibilità di palesi affidamenti melodici è fatale, acquista cioè lo spessore di una contesa *storica*. Ed è a questo punto, infatti, che proprio mentre l'intrico del tessuto 'portante' (o inghiottente) sembra conquistare una sua deliziata impassibilità, dal suo seno (o contro i suoi centri nervosi transistorizzati) si lanciano - strettamente inanellate - ampie digressioni melodiche, fortemente gestualizzate. Archi ed ottoni si caricano d'angoscia ribelle, nella quale non è difficile avvertire il segno della tesa e lucida denuncia bartókiana. Alla quale, tuttavia, non è dato che sprofondare (con un estremo, lento, fremito dei bassi) nell'abisso.

D. È un abisso acustico effettivo quello che il tessuto dell'informale' spalanca alla soggiogante intensità di quel gesto, aggrumandosi progressivamente ai due estremi frequenziali (acutissimo e bassissimo), in un vorace fervore di trillii che conquistano, grado a grado,



zone sempre più lontane. La divaricazione procede inesorabile, davvero incorniciando un «percepibile vuoto» (Dadelsen) nel quale, improvviso, stordente, un rimbombo terribile di grancassa testimonia di una cosmica caduta. Sinistro segnale. Ribadito, nell'ulteriore assottigliarsi della materia fonica ormai cristallizzata ai limiti del suo raggelante accedere al nulla (l'inudibile, oltre le soglie degli acuti e dei bassi), dalla deflagrazione del gong. È il sussulto della fine, o forse il segnale di una riappacificazione crudele.

E. L'ultimo tratto del percorso narrativo di *San Francisco Polyphony* torna a esaltare, in tutto il suo inquietante splendore, la cifra concettuale, immaginifica e fantastica del Ligeti micro-polifonista. Suprema è l'ambiguità delle tramature eterree, filate dal comporsi di macchinalistiche precisioni polimetriche (sistine cesellate con accennuazioni a due, tre, quattro, cinque, sei e sette note) e levitanti nello spazio con esibizione virtuosistica di *nuances* cromatiche (pagina di sapienza orchestrativa raffinatissima). Infatti, il loro inesausto brillio coniuga stupefazione e cinismo. Un'ultima, fantasmatica, seduzione di *canto* e fugaci rapinosità gestuali riescono a sfiorare dall'addensarsi del vibrante tessuto. Tuttavia il loro riflusso in esso è inappellabile. Il baluginio si protende, dominatore, verso la vertigine dell'infinito e dell'universale. La sua secca interruzione pare gesto voluto, ma dall'esterno, da un artefice che non ne vuole – infine – restare vittima. Resta, nel silenzio, un inspiegabile senso di paura.

Significativo quanto Ligeti stesso ebbe a confessare. Convinto com'era che l'atmosfera esistenziale e gli ingredienti paesaggistici di San Francisco dovessero produrre «decisive influenze» sulla concezione e lo sviluppo di questa sua composizione, si trovò spiazzato allorché – all'ascolto – si rese conto di aver realizzato viceversa un *climax* musicale profondamente viennese, con esplicite reminiscenze melodiche (ma anche gestuali e, lo si è detto, registiche) derivanti da Alban Berg e da Mahler (e da Bartók, ci permettiamo di aggiungere). Rilevò, Ligeti, che solo la conclusione del brano, nel suo rigoglio macchinalistico, poteva effettivamente suggerire l'immagine di una metropoli americana.

Ovviamente ciò che conta è la funzione impressiva ed espressiva di questa definitiva 'visione metropolitana'. S'è detto del senso di paura che la sua apparizione e, soprattutto, il suo protendersi verso una ripetitività infinita sembrano lasciare nell'aria, al di là della conclusione del brano. Quasi a sintesi, a morale, dell'intera vicenda. È una visione, diremmo, che riguarda minacciosamente un futuro senza definizioni geografiche. Unidimensionalità garantita dai perfetti (ciascuno in sé) meccanismi della massificazione nella quale le individualità non possono avere altro esito se non la dissoluzione? È quanto sostiene Dadelsen riguardando il concetto informatore (e formatore)



di tutta la conduzione macro- e micro-polifonica di *San Francisco Polyphony*. Comunque, è certo che ancora una volta Ligeti riesce a concepire preziosismi d'intrecci di una bellezza talmente sofisticata da apparire ingenua, ma talmente ineffabile da suonare insidia mortale. Con *San Francisco Polyphony* questa concezione raggiunge un vertice, in quanto impatta con il manifestarsi di una nuova, struggente necessità interiore.

Al 'fascino labirintico dell'infinità' sembra subentrare l'*horror infiniti*. L'incantamento è scosso dalla volontà di rintracciare parole più concrete e riscattarne l'orgoglio arcano. Scrisse Borges: «C'è un concetto che corrompe e altera tutti gli altri. Non parlo del Male, il cui limitato impero è l'Etica; parlo dell'Infinito».

La brusca conclusione di *San Francisco Polyphony* può richiamare anche il commento di Paolo Zellini alla problematica frase di Borges: «Non c'è nulla di più pericoloso della perdita del limite e della misura: l'errore dell'infinito è la perdita del valore contenuto nella relativa perfezione di ciò che è concretamente determinato e formalmente compiuto, ed induce perciò a smarrirsi nel nulla o in un labirinto senza via d'uscita». Può essere che il compositore ungaro-austriaco si sia portato su posizioni di pensiero simili? Di fatto, comunque, i termini formali delle sue opere, dopo *San Francisco Polyphony*, diventeranno sempre più smagati, senza che ciò in alcun modo abbia costretto l'incredibile *verve* fantastica (e la capillare sensibilità umana e sociale) che intride d'ironia, di passione e di provocatoria intelligenza la cifra ligetiana.



György Ligeti

«*Monument, Selbstportrait, Bewegung*»

*Tecnica pianistica*

Si suona esclusivamente sui tasti; i dati di fatto riguardanti il pianoforte e le mani sono inclusi nella musica come in Scarlatti, Schumann o Chopin (questo vale soltanto dal punto di vista pianistico; stilisticamente i pezzi hanno poco a che vedere con la musica tradizionale per pianoforte. Solo nel terzo pezzo vi sono allusioni al romanticismo schumanniano o brahmsiano).

In *Monument* il compito tecnico principale consiste nella differenziazione dei valori dinamici. All'inizio del pezzo vi sono soltanto due piani di intensità sonora: *ff* e *f*, ma nello sviluppo ulteriore vi si aggiungono altri piani o livelli: *mf*, *mp*, *p* e *pp*. Questi piani dinamici sono fissi, non vi è né *crescendo* né *diminuendo* e i diversi strati sono presenti simultaneamente; ad esempio, il *ff* è abbinato con due altezze di suono determinate e ricorrenti (queste altezze di suono si trasformano poi col tempo, ma sempre in modo tale che si può seguire il 'peregrinare' di *ff*); lo stesso vale per i *f*, e così via. I pianisti suonano *ff*, *p*, *f*, *mp*, *pp* ecc., in densa successione e in maniera spezzettata, in una permutazione sempre cangiante; per l'ascoltatore, però, tutti i *ff* appaiono come uno strato, tutti i *f* come un secondo, in certo qual modo collocato dietro al precedente, fino al più lontano, lo strato *pp*. Una realizzazione accurata delle differenziazioni dinamiche dà alla musica un'apparenza tridimensionale, come fosse un ologramma, situato nello spazio immaginario. Questa illusione spaziale conferisce alla musica un carattere statuario, immobile (appunto, *Monument*).

In *Selbstportrait* (Autoritratto) ho applicato la tecnica del bloccaggio dei tasti, creata da Karl-Erik Welin e da Henning Siedentopf, e l'ho sviluppata ulteriormente per ottenere il «bloccaggio mobile dei



tasti»: una mano preme i tasti per tenerli muti – e ciò in successione cangiante – mentre l'altra preme sia i tasti che suonano, sia quelli che sono appena stati bloccati; di qui nascono nuove configurazioni ritmiche. Si suona molto velocemente e senza interruzione, ma dato che alcuni tasti non producono alcun suono, si ottiene una musica discontinua e ritmicamente imbrogliata. Per l'impiego di questa tecnica è ideale disporre di due pianoforti: con un unico strumento il risultato sarebbe povero, giacché solo una mano produce suoni. In verità, i due pianisti sono qui un unico pianista con due mani.

### *Metrica e ritmica*

La concezione dei pezzi è nata totalmente dal fatto che sono due i pianisti che suonano. Da un lato, si riesce a fondere due strumenti con lo stesso timbro in una indissolubile unità sonora – e, infatti, è una musica composta in modo tale che le forme musicali nascono solo dall'azione congiunta dei due pianoforti –; dall'altro lato, questa circostanza permette che due interpreti, indipendenti tra di loro, facciano sorgere la musica, la poliritmia più intricata e sincopi metriche.

Ciò che nel campo della pluristratificazione ritmico-metrica mi preoccupa di più è la produzione di svolgimenti formali di 'secondo ordine', e cioè di forme e di processi che non vengono immediatamente manifestati dagli interpreti, ma nascono su un piano illusorio grazie all'azione congiunta di processi dalla configurazione e dalla velocità diversa. Nel campo visivo, l'arte utilizza sovente forme illusorie di questo genere: figure rebus, disegni lineari, fermi o in lento spostamento, contro un disco stroboscopico che in realtà ruota velocemente, e via dicendo. Gran parte della *op art*, dell'arte cinetica e dell'opera grafica complessiva di Maurits Escher riposa su illusioni sensoriali di questo tipo. Nel campo acustico ho tentato di raggiungere un risultato simile nel mio pezzo per clavicembalo *Continuum* (1968): i tasti vengono suonati in modo uniforme e con la massima velocità; questo tempo estremo e la regolarità ritmica si mantengono dall'inizio alla fine. Grazie alla ripartizione variabile di un numero variabile di altezze di suono diverse sui due manuali nascono disegni di movimenti illusionistici: si percepiscono forme ritmiche che non sono state suonate come tali, ma sono il prodotto della ripartizione di frequenza delle singole ricorrenti altezze di suono.

Nei pezzi per due pianoforti ho sviluppato ulteriormente questa tecnica: soprattutto in *Selbstportrait* comportamenti del genere hanno una funzione preponderante. In questa composizione vengono eseguite figure che non suonano affatto come tali (a causa del blocco parziale dei tasti); d'altro canto appaiono forme stroboscopiche che



non sono state eseguite immediatamente, ma nascono virtualmente dall'interazione delle singole figure suonate.

Allusione, associazione, ironia: in particolare il titolo del secondo pezzo, *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* (Autoritratto con Reich e Riley, e c'è anche Chopin) punta a questo tipo di rapporti. Nel corso degli anni Sessanta diversi compositori – all'inizio in maniera indipendente – svilupparono tipi di forme oppure processi formali che poggiavano sulla ripetizione di figure, invariate o in lenta trasformazione, come anche sulla sovrapposizione di queste successioni di figure. Nel frattempo, i compositori statunitensi di questa corrente – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich – e la loro musica divennero famosi anche in Europa. Nel 1962 scrissi un pezzo per cento metronomi, nel quale la sovrapposizione di pulsazioni semplici, regolari, produceva forme complesse e irregolari. Nel 1968 realizzai un ulteriore sviluppo di questa idea della 'griglia sovrapposta' nel pezzo per clavicembalo *Continuum* e nel movimento 'pizzicato' del secondo Quartetto per archi. Quando venni a conoscenza della musica di Riley – e più tardi di quella di Reich – mi colpì l'affinità di procedimenti (benché, a causa delle grandi differenze tra i rispettivi ambienti culturali, le differenze nel pensiero formale siano enormi: forme concatenate aperte negli statunitensi, forme finali di espansione nella mia musica). Volli rendere a Riley e a Reich (in questo desiderio intervenivano certamente personali momenti di simpatia) un omaggio non esente, nel contempo, da un leggero tocco ironico (e anche autoironico, poiché prendevo in giro anche me stesso): amalgamai la tecnica di Riley della ripetizione di *patterns* e quella di Reich dello spostamento di fasi con i miei procedimenti della sovrapposizione di griglia e del canone 'soprasaturato'. Così nacque il triplice ritratto Riley-Reich-Ligeti, nel cui sfondo sorge, quasi spettrale, anche il profilo di Chopin: verso la fine del pezzo i piani mobili si accostano gli uni agli altri in maniera telescopica per concorrere ad un Presto unisono suonato in comune – non vi si cita però il Presto della *Sonata in si bemolle minore* di Chopin, ma ne risulta un lieve accenno dovuto al tipo di movimento e all'aura propria dell'elemento eminentemente pianistico. (Alla fine della composizione questo folle, veloce movimento viene assorbito come in una palude: mediante il bloccaggio dei tasti si perdono sempre più suoni e il tessuto si sfrangia.)

### *Aspetti della forma*

I tre pezzi sono interdipendenti, producono assieme una totalità chiusa, sebbene le componenti si leghino senza rigidità. Nella co-



struzione dei singoli pezzi esistono corrispondenze, rime formali, per così dire. Tutti e tre incominciano con l'esposizione di un'idea musicale relativamente semplice, che poi si espande verso una complessità crescente. Non sono vere e proprie forme con sviluppo, manca completamente una concezione motivico-tematica, e ciononostante i processi formali non sono né statici né aperti: essi seguono una direzione univoca e in sé la costruzione formale è chiusa. Propongo per questo tipo di forme la definizione di «forme espansive» o «forme mobili»: tipi di movimento specifici si trasformano in continuazione, sempre più ramificati e intrecciati.

Tra *Monument* e *In zart fließender Bewegung* (In movimento dolcemente scorrevole) esiste un rapporto che nasce dal lento espandersi dei limiti delle altezze: entrambi i pezzi incominciano nella zona media e crescono quindi verso i registri acuti e gravi. Ora, questa corrispondenza è solo la più evidente: sotto la superficie, i rapporti formali si stabiliscono a molti livelli; così, il terzo pezzo rappresenta una variante più scorrevole del primo, caratterizzato da una dura fissità; anche il passo conclusivo del terzo pezzo, a mo' di corale, è una coda comune a tutti e tre i pezzi. Nelle prime due composizioni, il movimento viene assorbito nel nulla; nella terza, dopo che il movimento veloce scompare nei due registri estremi – il più acuto e il più grave – rimane, come in una vasta pianura, il corale. Questo corale è formato dalle parti di un canone speculare a otto voci, il quale, telescopicamente, si contrae sempre di più. Questo corrisponde all'avvicinarsi, ugualmente telescopico, dei percorsi di movimenti nel secondo pezzo. In più, in quest'ultima composizione vi è un semplice e ironico frammento che anticipa il complesso canone successivo del corale.

(Titolo originale: *Monument, Selbstportrait, Bewegung*, in *Musik Protokoll* 1984, Graz. Traduzione di David Urman).



## Intorno al «Grand Macabre»

Piero Santi

### *Ligeti in Bruegellandia*

Nel marzo del 1965, in occasione dell'esecuzione del *Requiem* a Stoccolma, Göran Gentele, allora direttore di quel Teatro dell'Opera, propose a Ligeti la composizione di un lavoro teatrale di forte impegno e di vasto respiro. Già Ligeti, e lo disse a Gentele, aveva in gestazione una sorta di opera che aveva intitolata *Kylwiria*, il nome di un immaginario paese della sua infanzia, ove veniva evocata, in una specie di sogno ad occhi aperti, una sua privata mitologia. Proprio allora Ligeti aveva terminato la prima parte di *Nouvelles Aventures*, che insieme ad *Aventures* e alla seconda parte di *Nouvelles Aventures*, composte entrambe nel 1962 sempre per tre cantanti e sette strumentisti, sarebbe venuta a costituire l'«azione drammatico-musicale in 14 quadri» *Aventures & Nouvelles Aventures* rappresentata a Stoccarda nel 1966. Questi lavori davano un primo corpo all'idea ispiratrice di *Kylwiria*, vale a dire quella di un'azione non narrativamente conseguente, priva di significato logico, sopra un testo puramente emozionale. *Aventures* e *Nouvelles Aventures* si avvalgono, infatti, soltanto di fonemi affatto asemantici; il testo ha una funzione meramente acustica, è, a sua volta, musicalmente composto, inventato sonoramente da Ligeti, il quale prescrive minuziosamente ai cantanti, di ogni fonema, l'esatta emissione, servendosi dell'alfabeto fonetico internazionale. Benché pensate essenzialmente per il concerto (la loro versione teatrale non piacque all'autore), *Aventures* e *Nouvelles Aventures* chiedono agli esecutori gesti ed atteggiamenti, anch'essi minuziosamente descritti dal musicista, in modo da dar vita ad un'«azione scenica immaginaria», come Ligeti la chiama, di una struttura, tuttavia, rigorosamente musicale.

Fu forse la deludente riprova scenica delle *Aventures*, però, a convincerlo, in seguito, ad abbandonare il progetto di *Kylwiria*, malgrado su di esso avesse lungamente meditato, e malgrado gli



abbozzi già preparati: Ligeti si persuase che l'esperienza delle *Aventures* non poteva che esaurirsi in quelle composizioni, e che per reggere un lavoro teatrale di vaste dimensioni era pur sempre necessario disporre di una azione solida e compatta che fungesse da spina dorsale, da supporto agli umori, ai caratteri, alle situazioni esibiti sulla scena. Non volendo però abbandonare l'idea dell'opera Ligeti prese ad elaborare, nel 1969, un libretto completamente diverso da quello immaginato per *Kylwiria*, ancorché di ispirazione mitologica. Questa volta, tuttavia, proprio il soggetto mitologico, che sarebbe stato una variante del fatto edipico, avrebbe fornito il filo rosso dell'azione richiesta, mentre, in quanto risaputo, esso avrebbe garantito, nella rituale ovvietà dei suoi nessi narrativi, la minima ingerenza significativa in una rappresentazione che Ligeti avrebbe voluto schematicamente schematica, pervasa da una garbata comicità (avendo specialmente presenti le vignette di Saul Steinberg), e musicalmente distaccata, ironica, colorita e un po' pazza. Il libretto di codesto *Edipo* fu completamente pronto nel 1971, insieme a gran parte della musica: il testo da cantarsi era ancora della specie di quello delle *Aventures*, vale a dire non semantico, a base di fonemi, ma l'azione, ricalcata sul mito greco (pur se sottratta a qualsiasi suggestione di antichità), poteva dotare la rappresentazione del sostegno necessario di immagini distinte e conseguenti, di là dell'incomprensibilità delle parole.

Nel frattempo Gentele era passato dalla direzione dell'Opera di Stoccolma a quella del Metropolitan di New York. All'inizio dell'estate del 1972 egli telefonò a Ligeti (sarebbe stato questo l'ultimo loro colloquio) per fissare un incontro con lui a New York, dove avrebbe voluto discutere ogni particolare relativo all'allestimento dell'*Edipo* all'Opera di Stoccolma in vista di tornare alla direzione nel 1974, dopo essersi congedato dal Metropolitan. Ma nel luglio del 1972 Gentele doveva trovare la morte in un incidente automobilistico in Sardegna.

Dopo la morte repentina di lui Ligeti, per un tempo piuttosto lungo, non riuscì più a pensare all'opera: troppo il progetto di essa era legato, sin dall'inizio, alla persona del grande organizzatore. Intanto, fin dal 1971, direttore dell'Opera di Stoccolma era stato nominato Bertil Bokstedt. Egli si mostrò pieno di comprensione nei riguardi del musicista: quando costui gli disse ciò che andava sentendo sempre più chiaramente nei mesi seguenti la morte di Gentele, che qualora si fosse rimesso al lavoro per un'opera questa non sarebbe più potuta essere l'*Edipo*, Bokstedt si dichiarò disposto ad aspettare fin tanto che non fosse stato ideato il progetto di una nuova opera.

E fu bene, perché nel rimeditare da capo la possibilità dell'opera,



Ligeti ebbe ad avvedersi di quanto la nuova musica, durante gli anni Sessanta, avesse logorato la pratica della composizione su testi di fonemi privi di semantica. Dopo l'astrazione dell'azione, egli allora avvertì che anche l'astrazione del testo vocale insieme sperimentata nelle *Aventures* era insufficiente per l'opera che avesse a nascere. Non solo occorreva un'azione chiaramente perseguibile, ma anche un testo cantato e parlato nettamente comprensibile: nient'altro che un'opera in piena regola, o se no, visto che reagiva a una reazione novecentesca contro l'opera che Ligeti stesso aveva coltivato, una «anti-anti-opera», come egli avrà finalmente a battezzare *Le Grand Macabre*.

Fermi restavano pur sempre, a giustificare la duplice avversione, i caratteri degli accadimenti musicali e scenici inseguiti dal compositore: che dovevano essere subitanei, stringenti, non psicologici, scollegati, tutto il contrario di quanto prescrive ogni buona letteratura melodrammatica. Per scegliere il nuovo libretto, che sarebbe poi stato quello del *Grand Macabre*, si riunì verso la fine del 1972, a Wilmersdorf presso Berlino, l'*équipe* di coloro che avrebbero dovuto curare la realizzazione dell'opera al teatro di Stoccolma, ossia, insieme al compositore, il regista e direttore del Teatro delle marionette di Stoccolma Michael Meschke, la scenografa Aliute Meczies e il musicologo Ove Nordwall. Si cercò dapprima una qualche materia nella produzione di Alfred Jarry; ma ci si avvide che con Jarry si sarebbe approdati a un teatro dell'assurdo in cui la parola sarebbe risultata dominante e la musica un ingrediente, mentre Ligeti pretendeva una totale fusione di azione e musica, un accadere scenico attraverso la musica. Fu allora che, secondo la testimonianza di Ligeti stesso, Aliute Meczies «... portò *La Balade du Grand Macabre* di Ghelderode. Questo lavoro sembrava fatto apposta per le mie idee musicali e drammatiche: una fine del mondo che poi in realtà non ha affatto luogo; la morte come eroe, che però forse è solo un piccolo buffone; il mondo dell'immaginaria Bruegellandia, distrutto e ciononostante fortunatamente prospero, ubriaco e dissoluto».

Solo il linguaggio un po' corposo di Ghelderode andava reso più asciutto ai fini di Ligeti, nella direzione di quella stringatezza che aveva indotto sulle prime a rivolgersi a Jarry. Il compito di condensare a libretto la farsa di Ghelderode e di avvicinarne il linguaggio a quello di Jarry fu assunto da Meschke. Già alla fine di marzo del 1973 Meschke era in grado di consegnare al musicista una versione librettistica così adattata della *Balade*, che questi concentrò ulteriormente. Da questa prima stesura trasse Meschke, nell'estate dello stesso anno, un nuovo libretto. Versi e rime necessari a confortare certe singolarità della musica vennero ancora introdotti, suggeriti da Friederike Kempner e da Julie Schrader, così come espressioni di



latino corrotto e false citazioni dall'Apocalisse di S. Giovanni. Quanto ai contenuti si convenne di modificare diverse cose della *Balade*, ma specialmente il finale, accentuando nell'opera musicale l'ambiguità fra la natura immortale di Nekrotzar (se visto come la morte in persona) e quella sua mortale (se visto come un volgare beone) ed esaltando, al culmine, il trionfo su tutto dell'eros, come forse Ghelderode neppure concede.

Dopo aver abbozzato alcuni studi preparatori nell'estate del 1974, Ligeti cominciò la composizione vera e propria del *Grand Macabre* nel dicembre del 1974. Già a Natale erano pronte le prime pagine della partitura. Il lavoro durò circa due anni e mezzo scrivendo il musicista ininterrottamente lungo tutto il 1975 e il 1976, e creando soltanto fra il febbraio e l'aprile del 1976 una composizione in parallelo per i fratelli Kontarsky, *Monument-Selbstportrait-Bewegung* per due pianoforti. Nell'aprile del 1977 il *Grand Macabre* era terminato, e alla fine del mese era pronta la partitura in bella copia.

Non è un caso che attraverso Ghelderode, Ligeti si ricollegli al mondo di Bruegel. Bruegellandia è il paese in cui si svolge l'azione del *Grand Macabre*; ma quel paese Ligeti aveva già mostrato di frequentare almeno sin dal *Requiem* (1963-65) per soprano, mezzo-soprano, due cori misti e orchestra, e specialmente nella parte centrale e principale dell'opera, costituita dalla sequenza del «Dies irae», tormentata e drammatica, dall'architettura formale basata sui contrasti estremi delle parti polifoniche dense e delle linee melodiche, smarrite, dei soli, così come sui contrasti estremi della dinamica e dei timbri strumentali, ad evocazione delle visioni del giudizio universale «al pari – dichiarava esplicitamente l'autore – dei quadri di Bosch e di Bruegel».

Colpiscono più che le immagini le omologie stilistiche. Bruegel preferisce i quadri con numerose figure. Tale predilezione potrà essergli stata comunicata, appunto, dalle vaste composizioni di Bosch, ma la loro necessità è tutta interiore. Nei suoi quadri, infatti, protagonista non è l'eroe, l'uomo eccezionale, il genio: è il popolo tutto, formato di tanti individui, ma impersonale, e nella sua impersonalità, irresponsabile, vale a dire trascendente la propria minuta aneddotica. Non combacia codesto sentimento con la tecnica personale di Ligeti, ch'egli chiama della «micropolifonia»: un denso tessuto polifonico di molte parti individuali naufraganti in una statica totalità superiore? Si ascolti la cosmica immobilità, ancora nel *Requiem* delle parti puramente polifoniche (sino a 20 voci) che precedono il «Dies irae», quelle dell'«Introitus» e del «Kyrie». E in *Lux aeterna* (1966), per 16 voci a cappella, che del *Requiem* sviluppa la scrittura polifonica nella direzione dell'unificazione di un contrappunto molto complesso con una struttura intervallico-armonica che



domina sulla polifonia, nonché con una struttura timbrica determinata dai registri delle voci e delle formanti acustiche delle vocali, si ascolti come l'intrico sonoro sembri venire dall'infinito e nell'infinito perdersi, non essendo che un momento audibile della «musica delle sfere» che resta immutabile ed eterna. Non si produce fra i due aspetti della realtà evocata da Bruegel (l'occasione empirica, la figura determinata e innumerevole da un lato, e la sua globale elevazione su un piano di lirica idealità; fra il suo umanesimo realistico e il suo idealismo cosmico) il medesimo rapporto complementare che si verifica fra la microstruttura polifonica del Ligeti più tipico e il naufragare estatico di essa nella fissità d'una materia autonoma?

Il momento del trapasso, l'uno nell'altro, dei due momenti è il luogo in cui si adempie la personalità stilistica di Ligeti, e che dà ragione d'ogni altro carattere della sua musica: è la zona del maggior Ligeti. E non è detto che si esprima soltanto attraverso la polifonia. Nelle composizioni elettroniche *Glissandi* (1957), e *Artikulation* (1958), ad esempio, essa si riconosce nell'istante in cui il ritmo può trasmutare in timbro. Nel *Continuum* (1968) per clavicembalo sta nell'attimo di fusione della mobilità estrema di suoni in successione con l'immobilità della loro percezione. In *Clocks and Clouds* (1972-73) per 12 voci femminili e orchestra si colloca nell'interregno fra la meccanicità e l'instabilità, fra gli orologi e le nuvole, secondo il titolo del saggio filosofico di Karl Popper che ha ispirato la composizione, cioè a dire fra determinazione e indeterminazione.

Se dunque l'incontro con Bruegel era avvenuto per tempo, quello di Ligeti con Ghelderode in occasione del *Grand Macabre* appare del tutto naturale. Il fiammingo Ghelderode è infatti fratello di sangue del fiammingo Bruegel, così come lo è dei fiamminghi Bosch ed Ensor. Ha scritto al suo modo suggestivo Gherardo Chiaromonte: «Le visioni (o meglio si direbbe: tregende) sceniche di Ghelderode riguardano una Fiandra di maniera, in un'epoca indefinibile fra il Quattrocento e il Seicento, preda di una follia in cui i confini fra la carnevalata e il misticismo, la farsa e la diavoleria, sono, più che aboliti, liquefatti. È un mondo di materialità densa e brulicante dove può accadere tutto ciò che è fisicamente concepibile accada a dei corpi umani di laido, d'osceno o di spaventevole, mentre per lo spirito non v'è il minimo posto. Il mondo della "pazza Grete" di Bruegel, o quello delle sgargianti e sinistre mascherate di Ensor, con le sue streghe, i suoi cadaveri arlecchineschi, i suoi pagliacci decomposti. Vi imperano le voglie più bestiali, le paure più abbiette, una sfrenatezza da città appestata e assediata, o da anno mille. È anche un mondo ossessionato dalla morte: una morte da affresco medievale, con vermi, fetore e tutto». A codesta materialità brulicante e composita non provvedono soltanto le creature, gli oggetti, gli eventi



rappresentati, il ciarpame di umanità e di cose che si vedono sulla scena, ma contribuisce potentemente il linguaggio, miscelante il francese moderno con forme argotiche, neerlandesi e di dialetto brussellese, nonché forme antiche derivate da espressioni medievali, dal latino chiesastico, da Rabelais. E vi concorrono la teatralità eclettica e il gusto della contaminazione che lo inducono ad attingere ai moderni naturalisti e simbolisti, al teatro elisabettiano e a quello spagnolo, a Jarry come al *Faust*, a Villon, a Montaigne, e insieme a rifarsi a Little Tilch, precursore di Charlot e dei Fratellini, al music-hall e al teatro di marionette.

Senonché, ed ecco ricomparire l'omologia attitudinale che accomuna all'insegna del *Grand Macabre* Ghelderode e Bruegel a Ligeti, anche l'accumulo indecente del mondo del drammaturgo belga non è semplicemente, anzi non è affatto, la raffigurazione del male, bensì la rappresentazione di un sistema reale, così dato nella sua universale materialità. È la conoscenza di un vero che non chiede biasimo, condanna o riscatto, ma sta così sazio e beato nella sua infimità. È la pienezza di una condizione morale che assume in un paradiso negativo tutte le sconvenienze e le ricompone in una loro sgangherata armonia. È insomma l'assoluto al fondo di tutte le bassezze, così come rovesciata sta la musica delle sfere al sommo della micro-polifonia ligetiana, e nel mentre del suo realismo minuto e bisboccione il cosmo popolare di Bruegel.

Le affinità elettive risiedono nella mediazione fra la coppia degli estremi, nei quali consistono i tratti caratteriali di ognuna delle personalità. Per quanto concerne Ligeti, essi erano venuti individuandosi da tempo, in quelli che egli stesso aveva riconosciuto come «due opposti tipi formali, o tipi di movimento, o, diciamo, tipi musicali». «Da un lato – aveva spiegato – le forme del tutto statiche. Un esempio potrebbe essere *Atmosphères* (1961) per orchestra». Dall'altro «un tipo contrastante: quello completamente disgregato, frantumato. Ne potrebbero essere esempi il “Dies irae” del *Requiem* e *Aventures & Nouvelles Aventures*. Anche qui non c'è sviluppo, ma situazioni, che però sono assai brevi». Quest'ultimo lavoro, infatti, come si è prima accennato, è concepito come una serie di avventure della forma e dell'espressione di azioni immaginarie, mescolanze labirintiche di sentimenti e di desideri denaturalizzati, di scherno e derisione, di idillio e nostalgia, di afflizione e paura, di amore e ironia, di esaltazione e passione, di sogno e veglia, di logica ed assurdo. Qui però i sentimenti e le espressioni più intense sono sezionate e disposte in modo da essere compiutamente raggelate. Emergono, sí, tutti i rapporti umani, sociali ecc., ma resi del tutto inumani e asociali. Qualcosa potrebbe suscitare l'impressione che si tratti di espressionismo al modo di *Erwartung* o di alcunché di



simile. Ma l'espressione è spinta a tal punto che non c'è più alcuna espressione.

Invece nel *Grand Macabre*, abbiam detto, avviene una novità: Ligeti ammette, insieme ad una azione, anche una gestualità comprensibile, dotata di senso, sia pure riportata, rispetto all'originaria di Ghelderode, ad una rigidezza schematica più vicina, quanto a linguaggio, a quella assurda di Jarry. Essa si applica alla caricatura del Giudizio Universale. L'anti-opera cede all'anti-anti-opera. Ma non cede però l'attitudine polifonica della mediazione che fonda dall'origine lo stile di Ligeti. Solo che il reticolo si arricchisce di una nuova figura: quella del significato. Una micropolifonia di sensi e di allusioni adesso si fa avanti, in cui giocano il recupero delle forme operistiche del passato, avvertite come attraverso una lente deformante, e citazioni di Schubert e di Čajkovskij, di Rameau e di Beethoven, e passi tonali e non, e cantato e parlato, e così via. Sì che il timbro che adesso sorge da codesto contrappunto, ossia all'emergere della mediazione, è quello che sonoramente può richiamare la visualità della *pop-art*. Il senso, in linea con la materialità irredimibile di Ghelderode, acquisisce una sua sonora fisicità ed invade polifonicamente il campo musicale, specie nei numerosi pezzi d'assieme.

A chi interessasse infine conoscere, insieme alle formazioni dei solisti di canto e dei complessi corali figuranti in locandina, anche l'organico strumentale impegnato nell'impresa, ecco qua: 3 flauti e 2 ottavini; 3 oboi, un oboe d'amore e un corno inglese; 3 clarinetti, un clarinetto piccolo, un sassofono contralto e un clarinetto basso; 3 fagotti e un controfagotto; 4 corni; 4 trombe, una tromba piccola e una tromba bassa; 3 tromboni e un basso tuba; un nutrito apparato di batteria; 3 armoniche a bocca cromatiche; una celesta e un clavicembalo; un pianoforte a gran coda e un pianoforte elettrico; un organo elettrico e uno regale; un mandolino e un'arpa; 3 violini, 2 viole, 6 violoncelli e 4 contrabbassi.

Giorgio Pressburger

*A proposito del «Grand Macabre»*

Da Ghelderode a Jarry, Ligeti e il suo librettista Meschke ripercorrono a ritroso alcuni dei momenti salienti del teatro del nostro



secolo, immettendolo in un'atmosfera che caratterizza invece alcuni dei tentativi più avanzati dell'arte moderna di questi ultimi anni.

Nella farsa in 6 quadri dello scrittore belga (ma sarebbe più giusto dire fiammingo, anche se francofono) c'è un tentativo di esorcizzare l'antico gotico terrore della morte, confrontandolo con il principio del piacere nelle sue forme più disparate (l'eros, l'ebbrezza, la voracità) facenti capo tutti al grande mito del *trickster*, cioè del briccone geniale e stupido nello stesso tempo, anch'esso presente nella cultura fiamminga nel famoso personaggio di Till Eulenspiegel. Ma nella *Balade du Grand Macabre* Ghelderode – pur rappresentando le varie diramazioni di tale figura nell'ubriacone Proprenaz in Videbolle (il filosofo effeminato), nel principe Goulav ecc., non riesce o non vuole riuscire a staccarsi dall'*humus* della sua cultura nazionale costellata da reminiscenze fobiche della Riforma e della Controriforma, conservando così quel carattere di ferocia sinistra nel linguaggio che contraddistingue molte opere di questo solitario scrittore del Novecento volontariamente proiettatosi indietro nel tardo Medioevo.

Ligeti e Meschke, rimaneggiando l'opera di Ghelderode, compiendo un innesto con il teatro di Jarry, l'eccentrico distruttore e autodistruttore della fine dell'Ottocento, cercano quelle vie di liberazione che al soggetto e al linguaggio dello scrittore belga erano sbarrate.

Il sinistro, giocoso, feroce umor nero della musica e del libretto, che con la loro spregiudicata creatività fagocitano i materiali più diversi e impensabili, mira a portare a compimento quell'atto liberatorio che nel testo originale è assente. In questo caso però, tale atto, è un atto soprattutto 'autoriflessivo', che si rivolge cioè al proprio ambito, cercando di modificarlo sostanzialmente e, se non altro, rendere così ancora possibile la pratica di un genere, quello del teatro musicale, che diventa sempre più problematica.

In questo senso l'opera di Ligeti si colloca al di fuori, e sovente al di sopra, del suo genere, creando quella novità che non sia mera sclerosi o quieta siesta, ma un vero atto, appunto, liberatorio.

Quale migliore terreno per una concezione di questa portata se non quello della nostra cultura, se non quello 'dionisiaco' dove ogni istante si costruisce e si demolisce contemporaneamente, dove il senso della morte diventa senso della vita, dove il 'briccone' è il Fanciullo liberatore (Jung) proprio per il rifiuto di dividere traumaticamente il Sé e il Mondo.

L'opera si svolge a Bruegellandia, nel regno del pittore che ha più di tutti forse reso le figure dell'inconscio; del pittore dei proverbi, del luogo comune, della banalità divenuta sublime, dell'idiozia divenuta scudo contro l'acquiescenza e la prepotenza, contro il confor-



mismo dei conservatori e l'astuzia calcolata delle pseudonovità. Lo spirito del pittore-scrittore Roland Topor oggi ne è la continuazione più esplicita. Per questo è stata fondamentale la sua fertile collaborazione.

L'astuzia di Piet che con l'aiuto del vino (Dioniso) riesce a ubriacare la morte stessa, la debosciata chiaroveggenza del filosofo astrologo intellettuale Astradamors, la vitalità erotica di Clitoria e di Spermando, la golosità di Go-Go e la sfrenata sete di piacere di Mescalina hanno la meglio sulla morte: solo i ministri corrotti e sfruttatori soccombono restando distrutti, dopo la (finta?) fine del mondo.

L'opera di Ligeti è un atto di fede non generico nella vita e nell'uomo: come tale rivà alle migliori tradizioni del teatro di Mozart, con forme del resto sostanzialmente mutate. Per la crudezza del linguaggio critici calcolatori, supini benpensanti, perbenisti ottusi possono risentirsi: il risentimento resterà la loro meritata prigione mortale.

Zoltán Peskó

«Vivace minaccioso»

L'arte di Ligeti è frutto prezioso di scelte estetiche generate dal cammino della musica contemporanea. È un compositore musicatissimo ed è un artigiano pignolo, eppure la reazione lucidissima allo sviluppo delle varie forme d'arte e della letteratura contemporanea, alle vicende attuali della composizione, del materiale musicale in sviluppo continuo, precede le valutazioni riguardanti una concreta scelta, sia per la forma che per lo strumento per il quale compone.

Non è diverso il caso quando Ligeti affronta il teatro musicale. Varie premesse generano la sua fantasia creativa anche in questo caso. La *Zeitlosigkeit* (l'indipendenza dal tempo) pare significare per lui la negazione della realtà.

Durante i primi trentatré anni della sua vita questa realtà musicale è quella ungherese (sotto l'influsso principale di Bartók), poi lavora nell'ambito della vita musicale di lingua tedesca, nell'atmosfera del post-serialismo, nel mondo, secondo le sue parole, del «Tiefgekühlter Expressionismus», dell'espressionismo surgelato. Interrompe il suo soggiorno in Austria e nella Repubblica Federale Tedesca con molti viaggi, tra cui uno lungo e molto importante negli Stati



Uniti d'America, dove prende contatto vivo con molti giovani compositori americani.

Per potersi avvicinare alla musica del *Grand Macabre* è necessario conoscere queste ultime tendenze musicali, è necessario sorpassare il concetto dell'esclusività dell'estetica espressionista, che oggi è di moda tanto quanto i suoi valori erano negati trent'anni fa. È necessario anche sapere che molte tendenze nuove stanno più vicino a Wittgenstein che alla Scuola di Francoforte e senz'altro non si allineano con concetti estetici adorniani.

Sarebbe un errore dire che si tratti semplicemente di un adattamento del materiale musicale a punti di vista dei musicisti più giovani; in realtà molti compositori partiti dalla scuola darmstadtiana come Kagel, Ligeti e Stockhausen, oppure in Italia Berio, Castiglioni, Clementi, Donatoni, già verso la fine degli anni Sessanta hanno abbandonato la strada dello strutturalismo seriale adoperando altre tecniche e materiali musicali. L'influsso sempre maggiore di musiche extraeuropee, il reinserimento di elementi del folklore, le nuove tecniche strumentali, lo sviluppo dell'improvvisazione musicale hanno moltiplicato la distanza dalla musica degli anni Cinquanta.

Il primo ascolto di questa musica dà anche un'impressione sorprendentemente domestica, come se ascoltassimo una musica già ampiamente nota e, rispetto a quella degli anni Cinquanta, addirittura meno 'moderna', meno 'attuale'. Elementi tonali, citazioni di vario genere, ritmi conosciuti da migliaia di anni possono far credere che invece di proseguire verso il domani si sia fatto un enorme passo all'indietro. Non mi sorprende che, a proposito della musica degli ultimissimi tempi, un artista eccezionale abbia parlato di diletterismo.

Infatti molti compositori compiono le loro ricerche ad un livello artistico abbastanza basso, e non solo i giovani meno noti, ma anche un Padre Ispiratore come John Cage. Ogni novità però porta con sé elementi dilettereschi in confronto alla mentalità creativa precedente, aggiunge nuovi elementi basilari che urtano duramente con le più geniali soluzioni passate. Si badi bene, perciò, a non giudicare quest'opera al primo ascolto...

Quale può essere la ragione di questa negazione dello strutturalismo, dell'abbandono del credo nel continuo sviluppo tecnico e tecnologico? Difficile dirlo, avremmo bisogno di un poco più di tempo per capirlo, prima di precipitarci in spiegazioni estetiche, sociologiche, politiche. Forse si tratta di un fenomeno psicologico-creativo di carattere anche autodifensivo. L'automaticismo compositivo degli anni scorsi ha legato vari aspetti creativi sempre di più all'intelletto, anche se nel risultato finale indubbiamente solo pochi sono conseguentemente risolti esclusivamente nel conscio, come fece Boulez con le *Structures*. Infatti è lui il grande giudice che nei suoi



primi anni salva senza sconto e integralmente solo Anton Webern e condanna senza appello il neoclassicismo e la sua più eclatante esperienza teatrale, *The Rake's Progress* di Strawinsky. Per lui è la terza strada, quella comoda che concilia successo e novità e la via media, quella che secondo Schoenberg certamente non può guidare mai a Roma, non è percorribile.

Questo concetto non è del tutto errato se si guarda il flusso dello sviluppo della tecnica compositiva e del materiale acustico. La domanda che ci si pone è però se questo sviluppo cammina sempre su una strada unica, dritta, oppure se si tratti di itinerari diversi, di piazze separate, di uno o più spiragli, o ancora di una rete molto complicata con diverse storie musicali. Per fare un esempio: è da pochissimo tempo che sappiamo della musica tibetana e chissà quali altre nuove informazioni ci porterà il futuro.

Inaspettatamente nel *Grand Macabre* si ritrovano concetti della condannatissima *The Rake's Progress*, un'opera carissima a Ligeti. Le soluzioni sue sono estremamente diverse, ma i riferimenti sono profondi (e non solo nel finale dell'opera). Ligeti stesso, parlando del suo lavoro, lo definisce anti-anti-opera distaccandosi dal teatromusica di Mauricio Kagel. Se parlavamo però di spiraglio, dietro a Kagel c'è il teatro (non seguito da Ligeti) dell'espressionismo e post-espressionismo (quello di Berg, Schoenberg, Dallapiccola, Zimmermann, Maderma e Nono) o quello neoclassico di Strawinsky, Milhaud, Prokof'ev, Britten e Šostakovič. «Per volontà o per caso» Ligeti ama e segue il libertino strawinskyano, dichiara di staccarsi dal teatro kageliano, ma, anche se tra *Le Grand Macabre* e il teatro kageliano c'è una grande svolta, esiste una corrispondenza. Si tratta solo di un certo tipo di estetica dell'umorismo che è comune a tutti e due i compositori, come a molti altri.

È vero che Ligeti ha affrontato per la prima volta il teatro assurdo con *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, creando due lavori di enorme interesse. Kagel ha seguito una strada simile, definendo il suo teatro anti-opera. Ligeti (accanto al quale ho visto ad Amburgo *Staatstheater*, la presa in giro dell'Opera di Stato di Kagel) propone ora con *Le Grand Macabre* un altro tipo di teatro musicale, che con il suo libretto e con le sue strutture drammaturgiche assomiglia naturalmente non solo al *The Rake's Progress* strawinskyano, ma anche ai modelli originali di quest'ultimo, riproponendo altre strutture della letteratura lirica del Seicento e del Settecento. Così Ligeti fa una scelta drammaturgica completamente diversa da Kagel, proprio come nelle sue soluzioni musicali è diverso da Strawinsky. Ligeti e Kagel (e molto meno Strawinsky, le cui scelte e il cui spirito sono diversi) s'incontrano però per quel tipo di *sense of humour* che con parola in traducibile si chiama in tedesco «blödeln», termine in cui



confluisce, insieme al senso del fare sciocchezze o assurdità, anche quello della gioia stessa dello scherzare. Il «blödeln» musicale è vecchio come la musica stessa. Il ripetere un ritmo o sbagliarlo volutamente diverte i bambini di due o tre anni e qualche volta anche bambini più grandi, come il sottoscritto. La scaletta interrotta dell'ultimo tempo della Prima Sinfonia di Beethoven diverte orchestre di tutto il mondo quasi da duecento anni. Bach, 'giocando' con il suo nome, non solo ha creato capolavori, ma ha sfidato un'infinità di compositori tristi e seri che tentavano di imitarlo. Ogni forma di Haydn risente di questo senso del giocare. Il *Falstaff* di Verdi è inimmaginabile senza questa idea di scherzo infantile saggio. Se si vuole, persino certi studi di tecnica strumentale sono «blödeln»: basti pensare agli esercizi dell'Hanon o a testi del genere.

Il compositore più geniale di «blödeln» è senza dubbio Mozart, sia sul piano musicale che su quello teatrale. Pensiamo solo al duetto di Papageno e Papagena. Non è esagerato dire che questo modo di scherzare fa parte non solo del trattamento dei suoi testi e dei suoi libretti, ma anche del confronto dei suoi personaggi, delle strutture musicali e teatrali, del materiale musicale, dell'orchestra. Se nel *Dorfmusikanten-Sextett* Mozart prende in giro in questo modo i colleghi compositori contemporanei e futuri, le famose sette battute iniziali de *Le nozze di Figaro* «blödeln» con la simmetria, il quintetto del *Così fan tutte* con l'addio definitivo dell'amore, il duetto di Leporello e Don Giovanni davanti alla statua del Commendatore con l'aldilà. Quando ho letto per la prima volta le prime pagine del *Grand Macabre*, ho pensato che si trattasse dell'apoteosi del «blödeln».

È chiaro che questa mentalità fa esplodere la logica dello sviluppo degli stili musicali e del purismo della ricerca acustica. Con l'inserimento del gusto dello scherzare nell'opera, Ligeti crea uno dei punti più lontani che esistano nell'universo dall'estetica dello strutturalismo seriale. Decompone e ricompona a questo modo anche il testo del libretto: molte soluzioni sono scritte da lui o suggerite a Meschke, come per esempio nel latino-maccheronico dell'astrologo Astradamors, ove si unisce il «blödeln» musicale a quello del testo, come nel ruolo del Capo della Polizia Segreta SISIFAR (il cui canto e il cui testo sono inseriti in un folklore immaginario con elementi simili alla musica popolare bulgara, andalusa, brasiliana e tanta altra), oppure nella parte di Piet, di quel suo Leporello che in realtà vince la partita contro Nick-Nekrotzar; o ancora nel modo con cui quest'ultimo annuncia il Giudizio Universale: con salmodia gregoriana e false citazioni dall'Apocalisse di San Giovanni, poi però sotto l'influsso del vino di Piet e di Astradamors, fa giochi di parole simili a quelli che fanno i bambini ungheresi di cinque o sei anni.

Credo che trovare una parolaccia per ogni lettera dell'alfabeto,



come fanno il Ministro Bianco e il Ministro Nero, sarebbe stato un compito poco affascinante per Anton Webern e che il serissimo Bartók si sarebbe molto offeso nel riconoscere il suo stile nel lamento di Mescalina (De Dulle Griet - Saraghina). Tutto ciò, tuttavia, non significa la negazione di altre espressioni teatrali e musicali; tant'è, *horribile dictu*, anche il seriale è presente, addirittura come la trama invisibile sulla quale viene tessuta l'opera. Ligeti quindi, malgrado tanti materiali di ricordo, di «objets trouvés», rimane se stesso e scrive come scrive nelle sue opere sinfoniche e cameristiche. Nel tessuto orchestrale è inconfondibile la sua mano: basti pensare allo straordinario *Zwischenspiel* tra il III e il IV Quadro o al duetto di Clitoria e Spermando. Questo duetto viene come «verfremdet», allontanato dal sentimentalismo dei duetti d'amore pucciniani (in fondo già i nomi dei personaggi mirano alla desentimentalizzazzione) anche se la musica è profondamente poetica (non a caso l'autore chiede di far vestire personaggi in stile botticelliano).

Ligeti stesso nelle sue dichiarazioni parla poco di questi elementi e ciò forse ha creato un po' di confusione attorno all'opera. Certo, l'eroticismo e gli orrori necrofili fanno parte di quest'opera, come gli elementi massonici e popolari de *Il flauto magico*. Con il richiamo alla *pop-art*, ai *comic strips* ecc., si crea però un malinteso fondamentale. Per chiarirlo è necessario approfondire le conoscenze di quella parte del materiale musicale che non è scritta secondo le leggi della musica personale di Ligeti, ma è composta di stili, strutture, armonie, ritmi e melodie già esistenti e inseriti nell'opera o come citazioni più o meno esatte (come il *Can-can* di Offenbach, *Le Sacre du Printemps*, *Les Noces*, *L'Histoire du Soldat* di Strawinsky, il *Grätzer Galopp* di Schubert e la musica di almeno una ventina di altri compositori), oppure scritti in stili diversi, quindi *come se* fossero opere di compositori di altre epoche (ad esempio la *Bourrée* pseudo-barocca oppure lo *Spiegelkanon* di dodecafonia ortodossa degli anni Trenta ecc.).

Tutto ciò riesce 'naturale' a Ligeti in quanto egli possiede un'eccezionale preparazione tecnica di tutti gli stili (quando talvolta all'Accademia di Musica di Budapest portavo qualche esercizio ben riuscito alla lezione, non potevo ottenere maggior lode che sentirmi dire che erano al livello degli esercizi di Ligeti, diplomatosi quindici anni prima e rimasto un modello). Inoltre Ligeti possiede una memoria solidissima e non dobbiamo immaginare che frequenti biblioteche per cercare citazioni da inserire nell'opera. Piuttosto per certe situazioni applicava formule negli stili di varie epoche e se la sua idea corrispondeva ad un pezzo già esistente, non è che lo evitasse per essere assolto dalla calunnia del plagio. Magari qualche volta, pensando al divertimento dovuto al riconoscimento del brano citato,



metteva subito quest'ultimo in correlazione con un altro: ad esempio, durante la danza di Astradamors e Mescalina, nell'orchestra, oltre che *Le Sacre du Printemps*, ha inserito anche il *Can-can*; questa compresenza, che viene a creare una situazione buffa analoga all'«Imbroglione» delle opere del Settecento, ha divertito senz'altro anche lui, come non meno nel III Quadro il *Collage* dell'entrata di Nekrotzar o il *Gallimathias* (il saluto affettuoso alle orchestre del *Don Giovanni*). Vale forse la pena di ricordare la storia di una frase di Astradamors che, dopo la morte di Mescalina, con il testo «Andiam, andiam, son vedovo andiam...» canticchia un'allegria melodia, nella quale tutti possono subito riconoscere il «Hey-ho, hey-ho, it's off to work we go...» dal *Biancaneve e i sette nani* di Walt Disney. Ligeti non sapeva di questa coincidenza e si meravigliò moltissimo quando gli chiesero spiegazioni. Aveva semplicemente bisogno, per una certa situazione teatrale, d'una melodia operettistica che esprimesse gioia infantile, ma fosse al contempo profondamente 'falsa'. Naturalmente il contenuto di una scena non solo esige tali materiali per essere definita in modo univoco, ma è anche tale che la situazione teatrale mette contemporaneamente in luce critica il materiale o lo stile compositivo usato.

L'esempio più clamoroso si ha quando, nel punto culminante dell'opera, il popolo infuriato, ma manipolabilissimo, entra nella corte del Principe Go-Go ripetendo 64 volte le parole «al sovrano»: qui Ligeti, usando lo stile dei giovani compositori americani, va ben oltre il semplice omaggio alla loro ingenuità compositiva.

In fondo tutte le forme brevissime dell'opera risalgono alla letteratura lirica del Sei, Sette e Ottocento debbono essere intese insieme con la loro critica anche un poco maliziosa e lontana dalla mentalità di Strawinsky, che anche se con spirito e cultura ha riscritto Čajkovskij o la forma del corale nell'*Histoire du Soldat* al modo più sincero.

E non c'entra molto neanche il modo semplicistico-umoristico con il quale vengono citati temi ben noti da Benjamin Britten nell'*Albert Herring* o da Bruno Maderna nel *Satyricon*. In confronto a loro Ligeti rimacina molte volte, fino a polverizzarlo, il materiale musicale già esistente, lo sottomette a varie manipolazioni compositive e interpretative (adottando tempi estremi su una vocalità e una strumentalità esasperate) e non solo ottiene sonorità nuovissime con vecchi elementi, ma li inserisce anche in nuovi contesti scenici, intellettuali e psichici, cosicché nel versante semantico si scopre qualcos'altro, non solo musicalmente, ma anche nella loro funzione teatrale.

Il vecchio vestito, il suo taglio, persino la sua stoffa vengono distrutti e sottoposti a interventi chimici prima che vengano fatti una



nuova stoffa e un nuovo taglio. Forse è rimasto qua e là un segno del vecchio sarto, della stoffa antica, si può immaginare con la fantasia la sua storia, chi lo indossava in situazioni diverse; malgrado tutto ciò non c'è dubbio che l'abito non è lo stesso e che chi lo porta è un'altra persona. A questo punto il paragone dello stesso Ligeti con la *pop-art* e con il fumettismo non regge più. Non si tratta qui di rendere emblematico un oggetto o un pensiero sino ad oggi comune mettendolo in rilievo in modo metonimico o rituale, ma di ricomporre un linguaggio multidimensionale capace di metaforizzare i vari elementi con diversi significati contemporanei.

Nel *Grand Macabre* il materiale musicale-teatrale e la critica di se stesso si riuniscono in un unico contesto e in un modo che non è solo spiritoso e comico: valori estetici teatrali e musicali, che nel loro proprio contesto sino a ieri avevano la forza delle leggi immutabili, vengono messi in dubbio e in luce critica. Sarebbe un grosso errore dire che qui si tratta di una semplice operazione neo-classica. Chi segue la trasformazione del materiale che usa Ligeti, malgrado l'attualità, l'eroticismo necrofilo, non vede più nel suo lavoro una «Kamikaze-Opera» del cui genere è piena la storia della musica fra il Seicento e il *Jonny spielt auf* di Křenek.

Ligeti va di pari passo con il dramma, con la *farce* di Michel de Ghelderode, con la sua volontà di dimostrare allo spettatore (seguendo i suoi pittori preferiti: Goya, Pieter Bruegel e Hieronymus Bosch; adorando le opere letterarie di Aristofane, Petronio, Giovenale, Rabelais, Erasmus, Swift, Stern e Jarry; citando gli elementi più brutali del teatro del Medioevo e del Rinascimento, del teatro burlesco popolare fiammingo, delle marionette, del varietà e dell'opérette, dell'eroticismo dei night-clubs, del teatro assurdo-grottesco post-jarryano) quello che riteneva «il segreto dell'arte nostra, dell'arte grande, di ogni arte che vuol sopravvivere»: la crudeltà.

Accanto a molte indicazioni di tempo tipiche di Gustav Mahler («Mit rücksichtloser Wucht», «Plötzlich aufhören, wie abgerissen» ecc.), prima della Passacaglia finale c'è un grande «Auftakt», un *levare* (fra i numeri 672 e 674) che cita le prime note del corale *Es ist genug* usato da Berg nel suo concerto per violino dedicato alla memoria della figlia di Mahler, con una espressione che però potrebbe far parte dei *Kindertotenlieder*, anche se con armonie diverse, 'ligetiane', e con i crescendo tipici delle sue fasce sonore.

Si ha l'impressione che dopo il racconto e prima dell'epilogo Ligeti pensi a loro, i quali hanno vissuto costantemente con il pensiero della morte, sapendo che quel giorno non si esorcizza con citazioni sbagliate dell'Apocalisse di San Giovanni, col ridere, né con la più brillante operazione compositiva, né con la più piacevole serata teatrale.



Anni fa, sulla scia di una didascalia di Schoenberg, Ligeti scrisse sul frontespizio di una sua partitura: «In dieser Partitur gibt es keinen Rhythmus *mehr*» (In questa partitura non esiste *più* il ritmo). La presente partitura pare ci dica: «Scusate per quel *più*, non si sa se si tratti di *ancora*, di *già*, o di *ora*, oppure se esistono altre dimensioni sconosciute del tempo».

(I tre saggi di Piero Santi, Giorgio Pressburger e Zoltán Peskó sono tratti dal programma della stagione 1978-79 del Teatro Comunale di Bologna in occasione della prima rappresentazione italiana del *Grand Macabre*. Si ringrazia la Sovrintendenza del Teatro per la gentile concessione).



Gianfranco Vinay

*Ligeti, Brahms e la tradizione:  
il «Trio per violino, corno e pianoforte»*

Il *Trio per corno* è una tappa importante nella più recente produzione di Ligeti: innanzitutto perché segna un suo ritorno alla composizione dopo una pausa di alcuni anni dovuta anche a motivi di salute, poi perché lascia affiorare un rapporto molto personale con la tradizione, con il passato musicale, che è sempre rimasto sullo sfondo nel corso del suo itinerario creativo e che ora assume piena evidenza. Afferma lo stesso Ligeti: «Io ho sempre intrattenuto una relazione ambivalente con la tradizione, anche nel periodo dello sperimentalismo più radicale. Da un lato alla Scuola Superiore di Musica di Budapest ho ricevuto un insegnamento tradizionale nel senso più stretto del termine; d'altro lato nella mia musica – anche quando appartenevo alla tendenza cosiddetta sperimentale, alla quale del resto sento ancora di appartenere – il passato musicale ha sempre avuto un ruolo di estrema importanza, non come spunto per citazioni musicali, neppure come modello di magistero artigianale, piuttosto come aura, come allusione»<sup>1</sup>.

Sullo sfondo del *Trio per corno, violino e pianoforte* del 1982 c'è Brahms, cui Ligeti allude in maniera esplicita impiegando il medesimo organico cameristico dell'op. 40 e dedicandogli il lavoro, che reca appunto la dicitura «Hommage à Brahms». Questo duplice riferimento brahmsiano è innanzitutto dovuto alle circostanze in cui esso è nato: l'opportunità di affiancare al *Trio op. 40* di Brahms un lavoro per il medesimo organico<sup>2</sup> e l'occasione del 150° anniversario della nascita del compositore. Che poi, oltre a queste circostanze esterne, vi siano anche profondi motivi poetici che abbiano potuto lasciare il segno nella composizione, è tutto da dimostrare, anche perché Ligeti, da parte sua, nega la presenza di riferimenti musicali oltre a quelli prima indicati.

Rimanendo per ora alla superficie dei due lavori, alla loro struttura



generale, Ligeti rifiuta intanto una preterintenzionalità nella scelta della struttura in quattro movimenti, che anzi, originariamente, dovevano esser cinque: «In origine avevo concepito il lavoro in cinque movimenti. Dopo l'Adagio doveva seguire ancora un movimento veloce molto virtuosistico – all'incirca come il movimento finale del *Kammerkonzert* – ma poi sono arrivato alla conclusione che il lavoro sarebbe stato troppo lungo, anche per motivi pratici, quali il fatto che i cornisti possono suonare per un tempo limitato. Tuttavia anche sotto l'aspetto formale mi è parso chiaro, dopo aver composto il tempo lento, che non poteva più seguire un altro movimento finale, e che il lavoro era in sé compiuto»<sup>3</sup>. Del resto il compositore stesso ribadisce: «Non è affatto importante se un lavoro sia in un movimento o in due – entrambi i casi sono frequenti nella mia produzione musicale – o in quattro movimenti come il *Kammerkonzert* o il *Trio per corno*, o in cinque movimenti come il *Quartetto per archi* o in dieci come i brani per quintetto di ottoni; in nessun modo ciò intende riferirsi ad una tipologia. Io penso essenzialmente in termini musicali, e la scansione in diversi movimenti o sezioni in luogo di una forma continua non è impiegata per realizzare un qualsivoglia ideale di forma classica in diversi movimenti»<sup>4</sup>.

Comunque, i due trii con corno, quello di Brahms e quello di Ligeti, presentano una successione di quattro movimenti: «Andante - Poco più animato», «Scherzo. Allegro - Molto meno Allegro», «Adagio mesto», «Finale. Allegro con brio», nel *Trio op. 40* di Brahms; «Andantino con tenerezza», «Vivacissimo molto ritmico», «Alla Marcia», «Lamento. Adagio», in quello di Ligeti. La più vistosa discordanza fra la struttura dei due trii è la posizione del tempo lento, in entrambi i casi di carattere trenodico: quale terzo movimento («Adagio mesto») nel *Trio op. 40*, quale quarto movimento («Lamento. Adagio») nel *Trio* di Ligeti. Vengono così ribaltati i rapporti espressivi tra i movimenti: nel *Trio* di Brahms la dimensione trenodica è come incapsulata all'interno del lavoro, mentre in quello di Ligeti essa crea un arco teso tra i due movimenti estremi in quanto il tema del lamento, poi ampliato e sviluppato nell'ultimo movimento, è introdotto in una versione ridotta proprio all'inizio del *Trio*, e funge quindi da elemento coesivo, conferendo al lavoro un andamento ciclico (oltre che in questi due movimenti, ricorre nel secondo – batt. 132-33 – e nella coda del medesimo – batt. 273-76 –; gli intervalli che lo compongono ricorrono inoltre all'inizio del tema del terzo movimento).

Questo tema, esposto all'inizio dal violino, quindi ripreso dal pianoforte, è formato dalla successione discendente di tre bicordi: una 3<sup>a</sup> maggiore (<sup>si</sup><sub>sol</sub>), un tritono (<sup>la</sup><sub>mi</sub> bem.), una 6<sup>a</sup> minore (<sup>la</sup><sub>do</sub> bem.). Volendo trovare una relazione con il *Trio op. 40* di Brahms, possia-



mo scorgere una successione intervallare di questo tipo, ma retrograda, alla quinta battuta dell'«Adagio mesto», quando violino e corno attaccano il tema principale a moto parallelo di crome. Ne risultano i seguenti bicordi:

<i>sol bem.</i>	<i>re</i>	<i>mi bem.</i>	<i>do bem.</i>	<i>do bem.</i>	<i>si bem.</i>
<i>si bem.</i>	<i>fa</i>	<i>sol bem.</i>	<i>la bem.</i>	<i>fa</i>	<i>sol bem.</i>
6 <sup>a</sup> minore			tritonio      3 <sup>a</sup> maggiore		

Per cui al primo, quinto e sesto bicordo della serie risultano, in successione inversa, i tre intervalli in questione. Oltre a questa relazione con il *Trio op. 40*, per la verità un po' macchinosa, un'altra viene suggerita dal tema iniziale; questa volta con le «quinte del corno» (*si<sup>la</sup> sol<sup>sol</sup>*) distorte però nella loro struttura intervallare, quasi si rifrangano in uno specchio sonoro deformante. Uno dei più celebri esempi di impiego delle «quinte del corno», nella letteratura musicale, è il primo movimento, «Das Lebewohl», della *Sonata op. 81a* di Beethoven. Tenendo conto del confessato amore di Ligeti per le Sonate beethoveniane, e per quelle della maturità in particolar modo, ci troviamo di fronte ad uno di quei rinvii plurimi, ad una di quelle allusioni ambi- o polivalenti così tipiche di questo lavoro. La sottile ironia del compositore non traspare solamente da queste allusioni, ma anche dal fatto che il corno è, dei tre strumenti, l'unico cui è vietato impossessarsi delle 'sue' quinte.

Il corno espone invece un tema indipendente, dal disegno quasi dodecafonico. In diversi casi, nel corso del *Trio*, si profilano disegni dodecafonici: ad esempio nel tema alla destra del pianoforte (batt. 15 e segg.) nel secondo movimento e, sempre nello stesso movimento, nel tema del violino alle batt. 27 e segg., oppure ancora, in versione accordale anziché melodica, nell'episodio iniziale «Alla Marcia», del terzo movimento e nel tema del pianoforte nell'episodio centrale del secondo movimento (batt. 145 e segg.). Ligeti è però alieno dall'impiego rigoroso della tecnica seriale, di cui si serve liberamente, secondo l'esigenza espressiva. Nel caso del terzo movimento, «Alla Marcia», ad esempio, la crescente densità accordale crea una sorta di congestione cromatica che progredisce in intensità, in sintonia con lo sfasamento dei valori metrici e ricorda tecniche della *minimal music*; questo progressivo addensamento dodecafonico, assieme allo sfasamento metrico, conferisce alla marcia un che di inesorabile, fatale.

All'accordalità dodecafonica della «Marcia», il trio («Più mosso»), fa seguire intrecci contrappuntistici, pure dodecafonici, fra le voci strumentali che si rispondono in un dialogo serrato. Proprio all'inizio della sezione, nelle prime quattro battute (31-34) fra il



violino ed il corno si realizza uno scambio tra le due metà della serie dodecafonica ( $\begin{smallmatrix} \text{vl. A} \\ \text{cor. B} \end{smallmatrix} \times \begin{smallmatrix} \text{B} \\ \text{A} \end{smallmatrix}$ ) che sembra quasi voler rievocare una soluzione contrappuntistica a chiasmo antica quanto la storia della polifonia. Un canone rigoroso tra due voci lo troviamo poi nel secondo movimento tra il violino e la destra del pianoforte (batt. 192 e segg.) cui si aggiunge ad un certo punto anche il corno (batt. 207 e segg.).

Un altro palese recupero della tradizione è, nel primo e nel terzo movimento, l'impiego della forma chiusa del tipo A-B-A. Afferma Ligeti a questo proposito: «Qui [nel primo movimento], proprio come nel terzo, ho violato un tabù della "Nuova Musica", per il quale non si poteva scrivere in forma ABA»<sup>5</sup>. Il primo movimento, anzi, ripete ossessivamente la tripartizione della forma all'interno delle singole sezioni: nell'episodio iniziale delle «quinte del corno» (batt. 1-40); nel secondo, caratterizzato dalle scalette ascendenti dei corni memori di gesti tardo-romantici (batt. 41-61); nell'episodio centrale («Piú mosso»), di natura accordale (batt. 62-85), le cui due riprese sono interpolate da due brevissimi dialoghi tra violino e corno (batt. 65-66 e 71-74).

Il secondo movimento, «Vivacissimo molto ritmico», è un *perpetuum mobile* animato da un *ostinato* infaticabile della sinistra del pianoforte cui si sovrappongono episodi diversi, come in una fantasia dal ritmo indavolato: oltre ai già menzionati interventi dodecafonici del pianoforte e del violino ed all'episodio a canone, un episodio accordale dodecafonico (batt. 145 e segg.) pur'esso già menzionato, introduce la sezione centrale dopo la quale viene ripresa quella iniziale, per cui anche in questo movimento si può ravvisare uno schema ternario. Poco prima della conclusione della prima sezione, alla destra del pianoforte, in una sequenza rapida come un fotogramma (batt. 132-33), fa un'improvvisa comparsa il tema delle «quinte del corno» che introduce pure l'evanescente coda del movimento. Di questo affascinante *perpetuum mobile* Ligeti parla come di «una danza polimetrica molto veloce, ispirata da diverse musiche folcloriche di popoli inesistenti, come se Ungheria, Romania e l'intera regione balcanica si trovassero in un posto situato tra l'Africa ed i Caraibi»<sup>6</sup>: una definizione molto suggestiva del sincretismo astratto del compositore, che in questo movimento combina assieme ritmo bulgaro con reminiscenze bartókiane, movenze jazzistico-reichiane, ed altro ancora.

Se Ligeti non ci ripettesse insistentemente che nel suo *Trio* non debbono cercarsi né citazioni né influenti della musica di Brahms, saremmo tentati di ravvisare nei sei bicordi del violino che introducono il «Lamento» e nello scivolamento cromatico del tema di Passacaglia, una sorta di libera parafrasi dell'introduzione pianistica dell'«Adagio mesto» del *Trio op. 40*, che ricorre poi come un funebre



*ostinato* nel corso di quel movimento del *Trio* brahmsiano. Così come la forma di Passacaglia posta a conclusione del lavoro rimanda a famosi finali brahmsiani (ad esempio a quello della *Quarta sinfonia*), il lamento su *ostinato* cromatico, a sua volta, rinvia ad archetipi altrettanto famosi: al *Lamento della Ninfa* di monteverdiana memoria, ai lamenti di Purcell nel *Dido and Aeneas*. Per intensificare la dimensione del lamento, Ligeti ricorre ad una progressiva diminuzione dei valori, procedimento non privo di riferimenti storici.

Dall'esame del *Trio* di Ligeti e dalla comparazione con quello di Brahms, come si è visto, si può forse veder trasparire in filigrana qualche punto di contatto in più di quanto lo stesso compositore sia disposto ad ammettere. Si tratta comunque di rapporti talmente tangenziali da lasciare un certo margine di dubbio circa la possibilità che Ligeti, seppur inconsciamente, abbia voluto realmente instaurarli. L'occasione brahmsiana è servita piuttosto da catalizzatore alla tendenza, già latente nel linguaggio compositivo di Ligeti, ad aprirsi maggiormente ad un rapporto creativo con la tradizione, con il passato musicale; e che sia stato proprio Brahms ad innescare questo processo è, direi, fatale. Se nelle opere precedenti, la tradizione affiora nel corso delle estenuate metamorfosi sonore ligetiane sotto forma di melodie sospese, di cadenze improvvise ed imprevedibili, come evento transitorio di un processo che può certamente considerarsi anch'esso come estensione, come riflesso, come attualizzazione di tecniche più o meno antiche<sup>7</sup>, è innegabile che nel *Trio* il rapporto con essa è molto più esplicito ed aprioristico, sia pure, come Ligeti afferma, vissuto con «ironico distacco»<sup>8</sup>. Un ironico distacco che non deriva da intenti parodistici, estraniati, nei confronti della tradizione, ma che intende stabilire con essa un rapporto 'trasversale', 'longitudinale': Ligeti parla di aura, di allusione, come si è visto all'inizio.

Per Ligeti la tradizione, la storia, è come «un immondezzaio in cui si scava e si dissotterra qualche rottame», per cui qualche rottame, dopo esser stato estratto, «è inglobato e nuovamente lasciato andare»; il compositore, di fronte ad essa è come «un bambino davanti alla sua cassetta di giocattoli in completo disordine»<sup>9</sup>. Nel *Trio per corno*, forse, quella cassetta è un po' più in ordine del solito.

### Note

<sup>1</sup> Da una conversazione di Monika Lichtenfeld con Ligeti del 18.5.1983, «Neue Zeitschrift für Musik», 1984, p. 10.

<sup>2</sup> A farsi promotore dell'impresa è stato Eckart Besch che, assieme al violinista Saschko



Gawriloff ed al cornista Hermann Baumann, ha eseguito il *Trio* per la prima volta nell'estate del 1982 ad Amburgo-Bergedorf.

<sup>3</sup> Da una conversazione con Ligeti di Ulrich Dibelius, del 15.7.1983, in *Ligeti's Horntrio* di U. Dibelius, «Melos», 1984, p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>6</sup> *Ibid.*, dal programma di sala della prima esecuzione del *Trio*, ad Amburgo-Bergedorf.

<sup>7</sup> Le fasce sonore di Ligeti, per fare un esempio, con la loro sospensione temporale, le riverberazioni e i battimenti interni, si possono ricollegare a modelli archetipi quali gli *organa*, rivitalizzati ed attualizzati attraverso le esperienze condotte nell'ambito della musica elettronica.

<sup>8</sup> Vedi la conversazione di Monika Lichtenfeld con Ligeti cit., p. 10: «Forse soltanto un atteggiamento conservativo un po' ridicolo, ostentato con ironico distacco, può ricordare Brahms».

<sup>9</sup> Dalla conversazione di U. Dibelius con Ligeti cit., p. 59.



the first of these is the fact that the  
the second is the fact that the  
the third is the fact that the

the fourth is the fact that the  
the fifth is the fact that the  
the sixth is the fact that the

the seventh is the fact that the  
the eighth is the fact that the  
the ninth is the fact that the

the tenth is the fact that the  
the eleventh is the fact that the  
the twelfth is the fact that the

the thirteenth is the fact that the  
the fourteenth is the fact that the  
the fifteenth is the fact that the

the sixteenth is the fact that the  
the seventeenth is the fact that the  
the eighteenth is the fact that the

the nineteenth is the fact that the  
the twentieth is the fact that the  
the twenty-first is the fact that the

the twenty-second is the fact that the  
the twenty-third is the fact that the  
the twenty-fourth is the fact that the

the twenty-fifth is the fact that the  
the twenty-sixth is the fact that the  
the twenty-seventh is the fact that the

the twenty-eighth is the fact that the  
the twenty-ninth is the fact that the  
the thirtieth is the fact that the

the thirty-first is the fact that the  
the thirty-second is the fact that the  
the thirty-third is the fact that the

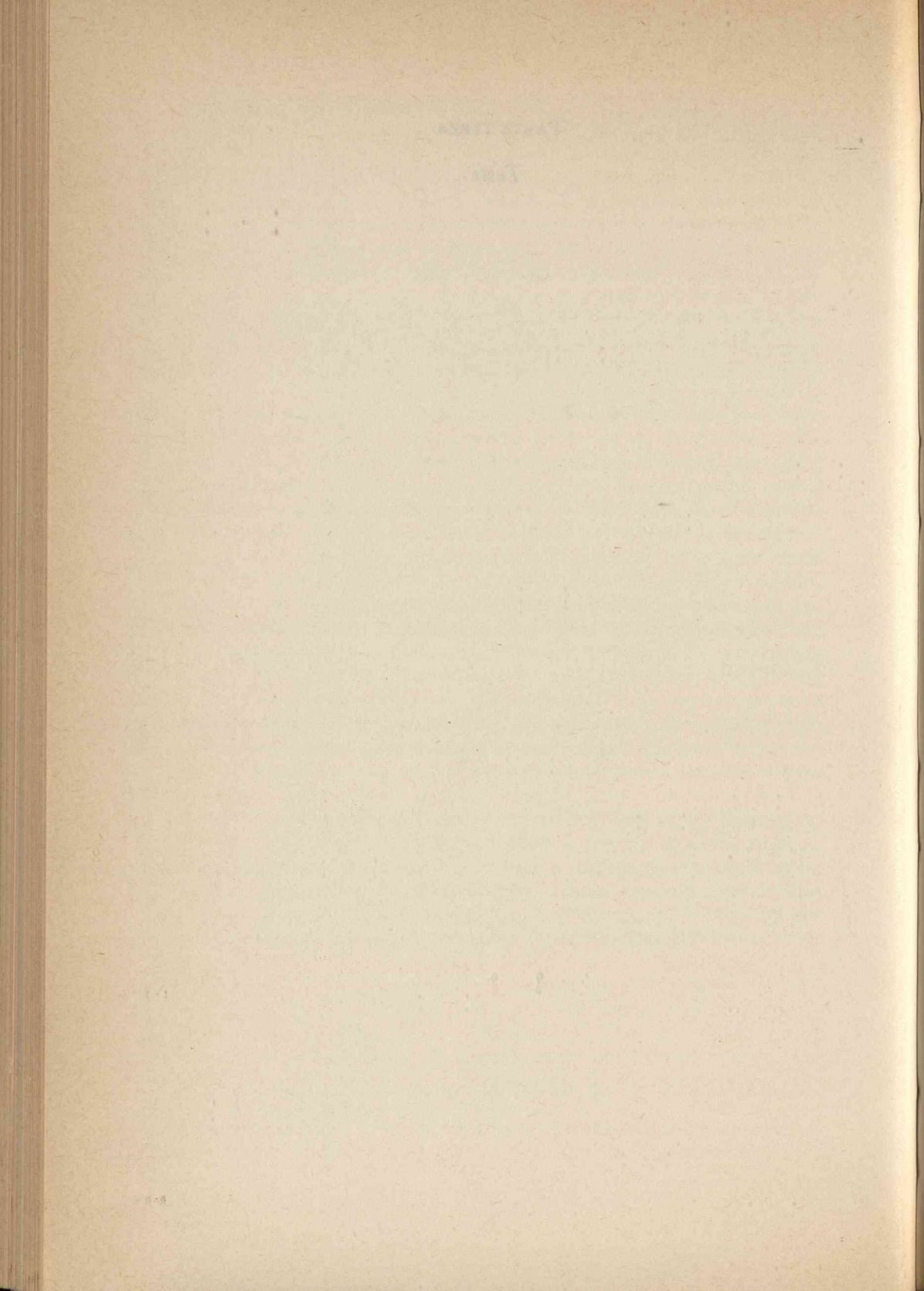
the thirty-fourth is the fact that the  
the thirty-fifth is the fact that the  
the thirty-sixth is the fact that the



## PARTE TERZA

### Testi







György Ligeti

*Memorie musicali dell'infanzia e della giovinezza*

Il mio desiderio di imparare a suonare uno strumento fallì inizialmente per il rifiuto di mio padre. Ero un giovane piuttosto staccato dalla realtà, dovevo occuparmi dei compiti di scuola (che facevo con scarso impegno), seguire le lezioni private di francese e partecipare ad un corso di scherma inteso ad irrobustire il corpo. Mio padre era una persona molto dotata e possedeva una rara chiarezza di pensiero; aveva tuttavia anche la capacità di fare nella vita meno di quanto le sue doti gli avrebbero consentito. Aveva un assoluto senso del dovere ed era l'esempio vivente della correttezza e della fedeltà ai principi. Gli faceva piacere che fossi acuto e lucido nella formulazione del pensiero, che eccellessi in matematica e in fisica sebbene non fossi un ginnasiale diligente, ma erano per lui fonte di disagio la mia scarsa autodisciplina e le mie fughe nelle fantasticherie. Provava un sentimento di profondo sconcerto di fronte alle vaste piante stradali di metropoli inesistenti che io disegnavo o dinanzi alla grammatica della lingua chilvirica. Si sentiva quindi indotto a insistere energicamente sulle lezioni di scherma. Eventuali lezioni di violino non rientravano nei suoi programmi secondo i quali avrei dovuto realizzare quella carriera scientifica che a lui era stata negata. Nella sua gioventù aveva sognato un enorme laboratorio biochimico e fisiologico insediato su qualche isola austroungarica dell'Adriatico dove lui si proponeva di scoprire il segreto della vita. I suoi ideali erano Amundsen, l'audace esploratore polare, e Pierre e Marie Curie, modelli di una dedizione allo spirito della ricerca scientifica condotta fino all'abnegazione. Quell'identico sentimento di dedizione lui stesso lo aveva coltivato per decenni attraverso un ostinato lavoro di separazione dei sali radioattivi in bui laboratori di cortile. Veneravo mio padre e fantasticavo dei miei lavori di ricerca e di premi Nobel.

A dodici anni i miei esperimenti chimici, che in un'occasione provocarono addirittura un'esplosione, anche se senza gravi conseguenze, costrinsero mia nonna a traslocare dal nostro appartamento.



Nei compiti scolastici cercavo di dare il meglio di me, sebbene odiassi la scuola. Era, il mio, il miglior ginnasio di lingua romena della città, ma la maggior parte degli insegnanti e dei compagni di lingua romena aveva atteggiamenti ostili ed aggressivi nei confronti della minoranza ungherese e tali sentimenti si manifestavano in maniera ancora più intensa nei confronti degli ebrei ungheresi. La nostra famiglia apparteneva a quegli ebrei mitteleuropei 'assimilati' che avevano già quasi perduto ogni contatto con la religione e la cultura ebraica e che in Ungheria si consideravano a quell'epoca ungheresi, in Germania e in Austria tedeschi. Il 1933 portò violentemente alla ribalta il problema delle origini ebraiche. Quando entrai al ginnasio, e poi, man mano che la guerra si avvicinava, intorno a noi si fece sempre più scuro: Hitler e Mussolini non governavano solo l'impero tedesco e quello italiano ma anche la maggior parte delle teste della Mitteleuropa orientale: in Transilvania i romeni e gli ungheresi erano nemici, concordavano però nell'accettare le idee totalitarie. Il linguaggio della radio e della maggior parte dei giornali diventava ogni mese più nebuloso; quasi ogni anno un capo di governo romeno veniva assassinato da estremisti di destra, come se gli assassinati non fossero stati già abbastanza. Gradatamente mio padre smise di occuparsi, la notte, di opere filosofiche e sociologiche (prima mi addormentavo sempre al rassicurante ticchettio della sua macchina da scrivere in una stanza lontana). Sedeva come incollato alla radio, alla ricerca delle trasmissioni di radio Londra o, finché fu possibile trovarli, immerso nella lettura della «Neue Zürcher Zeitung» o del «Times» (dove gli articoli coperti da spesse macchie impenetrabili che profumavano ancora di inchiostro fresco si facevano sempre più frequenti). Egli divenne via via più tollerante verso il mio strano comportamento: a quattordici anni mi fu permesso di lasciare la scherma e il francese per prendere lezioni di pianoforte. C'era comunque già stato un preludio. Risultò che mio fratello Gabor, di cinque anni più giovane di me, possedeva un orecchio eccezionale (che io non avevo) e un insegnante di violino, conoscente di nostri conoscenti, fece sapere per vie traverse ai miei genitori che sarebbe stato un peccato se mio fratello non avesse cominciato subito lo studio della musica. Iniziò così lo studio del violino e presto riuscii anch'io ad ottenere il permesso di studiare musica. Inizialmente avevo scelto anch'io il violino, ma decisi poi per il pianoforte pensando alla possibilità di eseguire delle Sonate con mio fratello. Iniziare a quattordici anni era troppo tardi per una carriera pianistica: con molto e diligente esercizio non riuscii a raggiungere la massima agilità. Così in alcuni anni divenni un buon pianista per uso domestico – non immaginavo allora che sarei diventato compositore di professione. Veramente la mia prima composizione la scrissi a



dieci anni: molto prima quindi di iniziare lo studio del pianoforte. Era una melodia per una sola voce che ricordava un poco il *Canto di primavera* di Mendelssohn (allora non lo sapevo certo e me ne accorsi solo più tardi allorché quella partitura mi capitò fra le mani). Scrissi quella melodia durante il primo anno di ginnasio, quando il nostro maestro di musica ci insegnò i rudimenti del canto a prima vista. L'anno seguente venne un altro insegnante, decisamente incapace, la cui lezione si limitava all'apprendimento mnemonico del numero di diesis e bemolle di tutte le tonalità maggiori e minori ed io, che anche nelle altre materie avevo sempre rifiutato l'apprendimento mnemonico, avevo sempre brutti voti in musica. In quel periodo dimenticai perfino quello che avevo imparato di canto a prima vista e non composi più fin quando cominciai lo studio del pianoforte, sebbene, soprattutto durante le mie passeggiate solitarie, mi divertissi ad immaginare delle musiche, musiche che risuonavano chiare e nitide, come se fossero vere.

Pochi mesi dopo aver iniziato lo studio del pianoforte, appena ebbi superato i primi esercizi per le dita, cominciai a scrivere delle composizioni per pianoforte. A casa non avevo lo strumento, ma avevo il permesso di esercitarmi tutti i giorni presso la mia insegnante. Era una signora di piccola statura dal viso molto bello, e mi sarei quasi potuto innamorare di lei se non avesse avuto un'età troppo distante da quella del mio ideale di donna di allora. Era gentile, ma pretendeva molto, e così a quindici anni, dopo un anno di studio, eseguivo già le Sonate più semplici di Haydn e di Mozart e le Invenzioni a due voci. Durante i primi mesi potei esercitarmi molto e tutte le volte che lo desideravo, perché la mia insegnante abitava nella nostra stessa casa d'affitto, presto però, qualche mese dopo il mio quattordicesimo compleanno, sia noi che lei traslocammo in due zone opposte della città. Non era assolutamente gravoso andare da lei due volte la settimana: c'era una linea di autobus molto comoda, ma quasi sempre preferivo percorrere a piedi quel tragitto di quaranta minuti, perché in quel lasso di tempo mi potevo immaginare una sinfonia lunga esattamente quaranta minuti. Erano sinfonie complete in tre o quattro tempi, in stile patetico-appassionato, come se un epigono di Schumann avesse voluto imitare la *Quinta* di Beethoven. A volte erano delle super *Egmont-Ouvertures* e rimaneva ancora tempo per un concerto per pianoforte di mezz'ora o per un quartetto d'archi. Problematico era invece esercitarmi; ma mia madre trovò presto un'occasione presso una sua amica che durante il giorno lavorava e mi permetteva quindi di utilizzare il pianoforte in sua assenza. Il suo appartamento era abbastanza vicino al nostro, sicché potevo andarci ogni giorno due o tre ore, ma non tanto da poterci andare più volte in una stessa giornata. Ci andavo di pomeriggio



dopo i compiti di scuola (che però sbrigavo sempre alla buona e non senza trascuratezza) e potevo esercitarmi a piacere su quel pianoforte a coda scordato e dalla tastiera troppo molle. Mi è difficile capire come potessi fare progressi visto che il pianoforte e l'ambiente circostante stimolavano tutto tranne lo studio dello strumento. La tastiera troppo molle faceva sì che durante gli esercizi mi sentissi un giovane Liszt, ma quando poi andavo dalla mia insegnante le dita sembravano improvvisamente di piombo. Quell'appartamento era zeppo di quadri, arazzi, statuette e figurine di ogni tipo. Alcuni quadri erano imitazioni di incisioni, più o meno dell'epoca Rococò. C'erano fanciulle alla Boucher e alla Fragonard. Ricordo una damina in porcellana che nell'atto di flettersi per afferrare una farfalla in porcellana, svelava il corpo liscio attraverso il velo, già trasparente in sé, che stava per scivolarle di dosso. Quale ragazzo quattordicenne sarebbe stato in grado di esercitarsi al piano in modo rigoroso e severo? In quell'appartamento scrissi tuttavia le mie prime composizioni per pianoforte, stilisticamente simili a Grieg, dato che preparavo allora un valzer facile del primo quaderno dei *Pezzi lirici* e l'atmosfera di quella casa si adattava meravigliosamente a Grieg.

A quell'epoca ascoltai alla radio *Don Chisciotte*, *Così parlò Zarathustra* e *Una vita d'eroe* di Strauss che mi svelarono mondi insospettati di incanto musicale e così mi feci presto regalare da mia zia Marcsi un trattato di strumentazione. Sfortunatamente del manuale in lingua ungherese di Albert Siklós, un'opera allora molto conosciuta e piena di esempi tratti da Wagner, c'era soltanto il secondo volume. Il primo, contenente la descrizione dell'impiego degli strumenti, era esaurito, così cominciai lo studio della strumentazione non dalle fondamenta ma direttamente dai piani superiori e, pur senza sapere nulla di armonia né di contrappunto, iniziai *in medias res* con la composizione di una grande sinfonia. Anzi mi devo correggere: in realtà scrissi prima un quartetto d'archi (a quell'epoca avevo circa quindici anni): infatti il signor Siklós in quel secondo volume raccomandava al giovane strumentatore di iniziare assolutamente con un quartetto. Quest'opera era in un solo movimento perché volevo arrivare al più presto alla sinfonia. Credo che quel tempo di quartetto, integro o no, sia ancora reperibile da qualche parte: Nordwall sa di certo dove si trova. A sedici anni iniziai l'opera titanica della *Grande sinfonia in la minore con scoppio di esplosivi* e già mi figuravo la grande impressione che avrebbe prodotto sulle ragazze l'ascolto della mia opera al Teatro Ungherese: per l'entusiasmo sarebbero state disposte a dimenticare la mia acne giovanile.

(Titolo originale: *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in *Musik Protokoll* 1984, Graz. Traduzione di Laura Patriarca).



György Ligeti

*Metamorfosi della forma musicale*

Sembra stia emergendo una nuova tendenza comune per quanto riguarda la forma musicale, malgrado le non trascurabili differenze idiomatiche riscontrabili nei lavori dei diversi compositori 'seriali'. Non ha importanza distinguere qui se questo sia il risultato della ricerca nell'organizzazione seriale del materiale musicale, o se le manipolazioni seriali non siano esse stesse conseguenza della nuova idea di forma. Tecnica ed immaginazione si influenzano a vicenda in un interscambio costante. Ogni innovazione artistica nel mestiere compositivo feconda l'intero edificio spirituale, ed ogni cambiamento in questo edificio richiede una revisione del procedimento compositivo.

Rapporti di questo tipo hanno sempre stimolato metamorfosi del metodo di lavoro. Le alterazioni delle altezze nella struttura modale – anticamente poco significative e limitate al semplice innalzamento della sensibile – portarono all'affermazione dell'armonia funzionale, e conseguentemente all'architettura delle forme periodiche col loro specifico mondo espressivo. Nel mestiere compositivo questo processo approdò a tecniche di modulazione e sviluppo che minarono la base ed infine disgregarono le forme periodiche stesse, e la sensibile – che aveva generato il sistema tonale – ne provocò infine l'estinzione, annettendosi una sempre crescente attività armonica e melodica.

Ma la repubblica cromatica appena fondata aveva bisogno di una legislazione specifica. Raggiunto lo scopo mediante la «composizione con dodici note in relazione solo con se stesse» di Schoenberg, il principio seriale – destinato in origine solo alle altezze – cercò di estendersi alla totalità della forma. Ciò portò alla quantificazione di tutti i parametri, e la musica divenne il prodotto della sovrapposizione di combinazioni pre-costruite. In questo modo la struttura musicale assunse un aspetto 'puntillistico'.



Subito dopo l'organizzazione seriale di durate, intensità e timbri, il metodo venne esteso sino a coprire categorie più globali come le relazioni di registro e di densità, la distribuzione dei vari tipi di movimento e di struttura ed anche la proporzionalizzazione dell'intera successione formale. A questo punto si verificarono notevoli adattamenti: mentre le categorie formali più complesse venivano ad essere controllate serialmente, l'organizzazione seriale dei parametri elementari diventava più vaga, meno definita. Una stretta determinazione di tali parametri nel totale della composizione divenne di secondaria importanza, e ciò diede un aspetto diverso ai problemi formali: il concetto di 'puntillismo' venne esteso sino ad abbracciare i «campi statistici»<sup>1</sup>.

In questo cambiamento la disposizione seriale delle altezze, da cui aveva avuto origine l'intero processo, fu la prima cosa ad essere sacrificata<sup>2</sup>. L'inizio della disgregazione si era avuto, in questo campo, anche prima della fase 'statistica' della composizione seriale: di fatto era iniziata con la composizione basata su serie di elementi prefissati.

All'interno di questa disgregazione possiamo distinguere vari «tipi di demolizione»:

1. La sovrapposizione di diverse serie orizzontali tende ad elidere la fisionomia particolare di ciascuna serie, in quanto le note comuni si presentano frequentemente nello stesso ambito registrico. Un tale intreccio nasconde i singoli fili seriali (soprattutto quando tutte le parti sono eseguite da un solo strumento), e gli intervalli che ne risultano hanno poco o nulla a che fare con la successione della serie originale. Se un tale procedimento si iscrive in un ordine di durate anch'esso serializzato, il controllo degli intervalli che deriveranno tende a sfuggire al compositore, che è costretto a lasciare che essi si determinino da soli. Gli intervalli vengono dunque ad essere una conseguenza automatica del tipo di procedura. In questo modo, paralizzata dall'insieme risultante, la serie delle altezze perde quel che restava della sua funzione. Questa situazione si verifica soprattutto nelle prime fasi del serialismo integrale, particolarmente nel caso di compositori – Boulez tra gli altri – che tendono a pensare in termini di strati orizzontali.

Automatismi auto-riproducenti di questo genere implicano una relazione di indeterminatezza, che si riverbererà inevitabilmente sui contesti strutturali, perché il grado di indeterminatezza della struttura aumenta in proporzione al numero delle direttive emesse, e viceversa. Più un compositore si preoccupa di determinare il risultato, meno gli riuscirà di controllare l'ordine e le relazioni degli elementi. Se non si vuole essere completamente in balia dei dettami arbitrari del 'mestiere' compositivo, è essenziale riconoscere questa contraddizione, perché essa affonda le sue radici nella concezione seriale del materiale



musicale. Accettato questo, il modo di considerare la situazione è ovviamente un problema personale del compositore: lascerà che la forma derivi da elementi e schemi di organizzazione preordinati, con la piena consapevolezza di rischiare che il risultato gli scivoli tra le dita? O non sceglierà piuttosto il sentiero opposto, muovendo da una visione totale verso la cura dei particolari, ed accettando come prezzo il fatto di dover sacrificare un certo numero di dettagli affascinanti e, in se stessi, sviluppati logicamente? <sup>3</sup>.

2. La fisionomia della serie delle altezze si indebolisce per il crescente interesse verso sequenze omogenee di intervalli, in particolare per la scala cromatica. Stockhausen nel suo *Klavierstück 2*, per esempio, al posto di una serie dodecafonica fissa usa varie permutazioni di sezioni della scala cromatica <sup>4</sup>. Base de *Il canto sospeso* di Nono è la serie *la, si bem., la bem., si, sol, do, fa diesis, do diesis, fa, re, mi, mi bem.* Questa si presenta a prima vista come una serie di tutti gli intervalli, ma è anche facile vedere che essa è formata da un'interpolazione di due sequenze di semitoni in moto contrario <sup>5</sup>. Infine, per i suoi *Cori di Didone* Nono ha scelto la scala cromatica stessa come materiale di base; si tratta, in questo caso, non più di una serie ma semplicemente di un dispositivo che assicura una regolare distribuzione delle dodici note. La disposizione verticale di questo materiale consiste in un accatastamento di note vicine. La struttura non è più costituita principalmente dagli intervalli, ma dalle relazioni di densità, dalla distribuzione dei registri e dalle disposizioni nella costruzione e nello smantellamento dei complessi verticali. Dal punto di vista della composizione dodecafonica 'tradizionale', questa tecnica apparirà senza dubbio come un impoverimento, ma quest'accusa perde consistenza se la si guarda alla luce delle esigenze del serialismo integrale. L'attenzione di Nono si concentra principalmente sulla costruzione e lo smantellamento di pile di strati (cosa che in un certo modo rappresenta una proiezione macroscopica di quei processi di attacco e decadimento del suono generalmente non analizzabili dall'orecchio umano), ed in questo contesto una serie delle altezze, per quanto magistralmente costruita, non avrebbe avuto per lui alcuna utilità: in un ordito strutturale del genere sarebbe scomparsa.

3. La successione delle note viene influenzata da un'organizzazione più vasta che ha la facoltà di alterare – in grado maggiore o minore – la serie originale. Questo tipo di situazione può essere osservato in *Gruppen für drei Orchester* di Stockhausen. I singoli Gruppi vengono qui caratterizzati in vari modi, ad esempio per mezzo dell'ambito dei suoni usati. I limiti dell'ambito sono determinati ogni volta da un'organizzazione di livello superiore. L'ambito è una caratteristica del Gruppo (ovvero di un'entità complessa, mentre la successione delle altezze è un processo che si svolge con l'emissio-



ne della singola nota, ovvero all'interno di un'entità singola). Le esigenze della serie delle altezze dovranno pertanto sottostare a quelle dell'ordine più complesso. Se l'ambito copre un'ottava o uno spazio superiore, la serie dodecafonica non sarà compromessa, perché verranno influenzati solo i registri delle note. Ma se si deve situare un gruppo in uno spazio inferiore all'ottava, la serie subirà una compressione con una riduzione e duplicazione dei suoi elementi proporzionata alla contrazione dell'ambito. È vero che le proporzioni della serie potranno essere mantenute se si usano mezzi elettronici di produzione sonora, o se è possibile ottenere intervalli più piccoli di un semitono (come nel caso degli strumenti ad arco); ma avendo a che fare col temperamento equabile (la divisione dell'ottava in dodici parti uguali) la serie originale sarà inevitabilmente scardinata.

4. La funzione della serie dodecafonica viene innestata su altri parametri. Per esempio, nel Quintetto di Pousseur per clarinetto, clarinetto basso, pianoforte, violino e violoncello, la serie dodecafonica di base – presa in prestito dal Quartetto op. 22 di Webern – viene privata della sua funzione semplicemente gonfiando cromaticamente ogni intervallo. La serie delle altezze è stata così trasformata in una serie delle densità <sup>6</sup>.

5. Qualsiasi preordinamento delle altezze viene abbandonato con l'adozione di procedimenti seriali di ordine più complesso. Tra l'altro, questo passo restituisce al compositore la facoltà di intervenire sulle relazioni intervallari. Abbiamo un esempio di questa situazione nel Quintetto per fiati di Koenig. Questo stato di cose, per quanto possa sembrare paradossale, non è privo di una sua logica: il metodo dodecafonico, creato con l'intento di permettere un controllo compositivo degli intervalli, deve essere eliminato affinché lo stesso controllo possa avvenire in una situazione che è cambiata.

Nel suo insieme la tendenza delineata nei punti precedenti porta all'erosione di qualsiasi profilo intervallare (la possibilità descritta al punto 5 è un'eccezione). Successioni di note e aggregati verticali sono per lo più indifferenti rispetto agli intervalli che li compongono. Concetti come 'consonanza' e 'dissonanza' non possono più essere applicati: la tensione e la risoluzione si sono arrese a proprietà statistiche della forma quali, per esempio, i rapporti di registro, la densità ed il tessuto della struttura <sup>7</sup>.

L'ostacolo crescente costituito dalla funzione intervallare è documentato da Pousseur, che considera le settime maggiori e le none minori non come relazioni di altezza ben definite ma come «ottave imperfette» <sup>8</sup>. Si noti che qui l'ottava è presa come metro di paragone <sup>9</sup>: in mezzo alla generale erosione, questo intervallo sembra restare il più integro. La sensibilità nei confronti dell'ottava resta comunque piuttosto negativa; tale intervallo generalmente viene evitato



– un'idiosincrasia, questa, già piuttosto sviluppata ai giorni della dodecafonia tradizionale <sup>10</sup>. Questa avversione ha molte ragioni: da un lato disturba il divario tra l'ampiezza e la portata melodica dell'ottava e il suo alto grado di fusione armonica – cioè la sua mancanza di tensione armonica –, dall'altro lato, l'evidente rapporto che essa esprime tra armonico e fondamentale segnala troppo chiaramente un rapporto tonale e gerarchico, e ciò fa comparire un corpo estraneo in un contesto che non è tonale <sup>11</sup>.

La sensibilità su questo punto porta alla pratica di stabilire il registro delle singole note ricorrenti, e di preferire gli unisoni alle ottave. Nonostante la sua stretta parentela con l'ottava, l'unisono ha proprietà completamente differenti: non è toccato dalla contraddizione prima citata tra dimensione melodica e dimensione armonica, ed è privo di tensione in entrambe le direzioni; inoltre, essendo in sé privo di armonici – a parte il timbro specifico degli strumenti – non lo si può sospettare di favorire un ritorno alla sfera tonale.

Nel caso di tessiture dense l'allergia all'ottava si attenua; questa noncuranza aumenta col crescere della difficoltà per l'orecchio di 'penetrare attraverso' la tessitura (nel senso in cui è difficile 'guardare attraverso' il sottobosco). In un insieme particolarmente complesso diventa molto difficile distinguere i singoli intervalli, le ottave non possono essere riconosciute come tali e di conseguenza cessano di disturbarci. Questo spiega l'uso di ottave nei passaggi più densi di *Gruppen* di Stockhausen, per fare un esempio familiare.

La perdita di sensibilità nei confronti degli intervalli dà origine ad una condizione che, in mancanza di un termine adeguato, chiameremo «permeabilità». Con questo si intende che strutture formate da tessiture diverse possono scorrere contemporaneamente, penetrarsi a vicenda ed anche fondersi completamente, e, benché ciò provochi l'alterazione delle relazioni di densità orizzontale e verticale, non ha nessuna importanza quali intervalli si formino all'interno di questo processo.

La permeabilità non ha esercitato in passato una grossa influenza sulla forma; cionondimeno essa non era completamente estranea ai più antichi stili musicali.

La musica di Palestrina ebbe forse il grado più basso di permeabilità; le parti simultanee dovevano adattarsi l'una all'altra in modi regolati da leggi inequivocabili. L'alto grado di determinazione delle varie possibilità di combinazione degli intervalli non avrebbe tollerato la minima confusione nella struttura, e di conseguenza il trattamento di consonanze e dissonanze era, in quella scuola, particolarmente attento <sup>12</sup>.

Anche la musica tonale immediatamente successiva fu discretamente impermeabile, sebbene non tanto quanto ci appare dai libri di



armonia scritti per la scuola. È noto che la gerarchia dell'armonia funzionale permetteva un trattamento piuttosto libero delle note di passaggio e dei ritardi, perché le connessioni cadenzali indirizzavano l'attenzione più sulle note principali dell'armonia che su quelle 'sussidiarie'. La musica può sopportare tranquillamente piccole 'impurità' armoniche e leggeri ritardi o anticipazioni, soprattutto quando le parti presentano forti contrasti di timbro – come nei casi di voci e strumenti, archi e fiati, strumento solista ed accompagnamento. In tali casi gli intervalli perdono in parte lo specifico carattere reattivo delle singole note; il principio regolatore di ordine superiore, cioè la successione funzionale dell'armonia, è più importante. Questa permeabilità aumenta considerevolmente in strutture più complesse; vi sono parti nella musica di Bach – nei *Concerti Brandeburghesi*, in particolare nel primo, ed in numerosi lavori per coro e strumenti, dall'accompagnamento strumentale molto ricco – in cui le relazioni intervallari funzionali sono conservate, ma la determinazione di molti singoli intervalli si perde nell'andamento armonico generale della complessa tessitura.

Questo è solo uno dei molti esempi storici possibili; si potrebbero indicare situazioni simili per quanto riguarda i compositori medievali di mottetti, la musica popolare eterofonica di determinate aree geografiche, la musica delle culture non europee, la musica di Debussy ecc.

Necessariamente le strutture seriali hanno un grado di permeabilità diversa; dopo tutto, è cambiata la condizione storica del materiale. L'organizzazione statistico-seriale, comunque, ricorda leggermente i sistemi di controllo tradizionali, come per esempio il sistema del basso numerato.

L'alto grado di permeabilità di molte strutture seriali ha conseguenze formali decisive:

1. Rende possibile la mobilità di molte forme individuali – mobilità che è direttamente proporzionale alle dimensioni del campo in questione – e ciò ha come effetto un affievolirsi del flusso temporale. A sua volta, questo affievolimento rende possibile il controllo dell'attività in vari *tempi* differenti, come in *Zeitmasse* di Stockhausen per cinque strumenti a fiato.

2. L'interpretazione di strutture differenti ha provocato la crescita di forme specifiche, caratterizzate dalla sovrapposizione di strati di diversa qualità. Nella composizione elettronica un tale metodo di costruzione è ispirato dalle condizioni tecniche del processo di realizzazione, e cioè dai procedimenti usati dapprima per produrre i singoli elementi ed in seguito per sincronizzarli. Anche i lavori strumentali di quasi tutti i compositori seriali dimostrano comunque una tendenza verso la «composizione per strati». I Gruppi che si



sovrappongono nel citato lavoro di Stockhausen per tre orchestre <sup>13</sup> e molti dei metodi compositivi di Pousseur <sup>14</sup> sono esempi presi a caso in un grande numero di possibilità.

I *Zwei Klavierstücke* di Koenig sono esempi della più tipica composizione per strati: la forma è completamente sottoposta a questa procedura. Strati distinti e differenti sono pressati insieme in un'attività simultanea, in un certo senso fusi insieme dal timbro uniforme del pianoforte; la forma finale è così il prodotto di interferenze tra elementi formali originariamente eterogenei. Questo procedimento è simile a quello per cui si cuciono insieme serie simultanee, come avviene per esempio nelle *Structures* di Boulez. In quest'ultimo caso, comunque, i diversi strati non erano che filamenti orizzontali di note singole, mentre nel pezzo di Koenig si trattava di complesse tessiture preordinate, avvolte l'una nell'altra secondo un progetto di superiore complessità.

L'alta permeabilità e l'insensibilità riguardo gli intervalli sono anche caratteristiche essenziali della musica di Cage e della sua cerchia, nonostante tale musica derivi da punti di partenza del tutto differenti. Cage ha scritto pezzi che possono essere eseguiti sia da soli sia assieme ad altri. Separato, il pezzo di musica diventa singolo strato di un insieme che, pur essendo più denso delle parti che lo compongono, non ne è completamente differente. L'indifferenza tipica di strutture come queste – che sono il risultato di operazioni casuali – è molto simile all'indifferenza dei prodotti automatici della musica seriale degli inizi.

Questa indifferenza dimostra una tendenza a diffondersi, al di là delle relazioni intervallari, anche ad altre dimensioni musicali. Nel momento in cui si sono eliminate le connessioni gerarchiche, sopresse le regolari pulsazioni metriche e durate, dinamiche e timbri vengono restituiti alle tenere cure dell'organizzazione seriale, diventa sempre più difficile ottenere il contrasto. L'intera forma musicale è stata coinvolta in un processo di appiattimento. A connessioni seriali integralmente preordinate corrisponde l'entropia delle strutture risultanti, sicché – in virtù della già ricordata relazione di indeterminatezza – le catene di connessioni cucite insieme diventano vittime dell'automatismo in misura direttamente proporzionale al loro grado di predeterminazione.

Ci si consenta di usare un'illuminante analogia: il gioco con la plastilina. I vari grumi di diversi colori si disperdono gradualmente via via che si impasta il materiale; il risultato è un conglomerato in cui si possono ancora distinguere chiazze di colore, mentre l'insieme è caratterizzato da mancanza di contrasti. Continuando ad impastare, anche le piccole chiazze di colore scompariranno, lasciando il posto ad un grigio uniforme. Questo processo di appiattimento è



irreversibile. Si possono distinguere sintomi di questa tendenza già nelle composizioni seriali elementari. In questi casi premessa della scrittura è che gli elementi dovrebbero essere usati con la stessa frequenza e ognuno di essi dovrebbe avere la stessa importanza. Ciò porta irresistibilmente ad un aumento dell'entropia. Più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso. Non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza. Qui dobbiamo cercare il parallelismo, prima citato, tra la musica del serialismo integrale e quella prodotta dal caso (John Cage). Entrambi i tipi di musica presentano un'organizzazione in cui si alternano pausa-evento-pausa-evento-pausa ecc.<sup>15</sup> Naturalmente gli eventi hanno strutture diverse e le pause durate differenti, ma più sono differenziati i singoli eventi e le cesure, più diventa evidente il processo di livellamento del risultato. Questo perché la diversificazione dei singoli momenti può essere incrementata solo a spese della diversificazione totale.

Contemporaneamente agiscono però tendenze contrarie al processo di livellamento. Esse derivano dalla dissoluzione dell'organizzazione seriale elementare; tale dissoluzione è in diretta e reciproca relazione con il processo di livellamento. Lo stadio primitivo a cui la composizione è relegata dall'automatismo potrà essere sostenuto soltanto da musicisti che soccombono al feticcio dell'integrazione totale, e degradano la forma musicale ad un semplice gioco aritmetico, preparando così la strada ad un accademismo imitativo che non è certo migliore di quello tradizionale. Si può ben applicare a tali musicisti il giudizio negativo di Adorno (anche se da tale giudizio si deve escludere quella *élite* che prosegue la propria ricerca)<sup>16</sup>.

Si possono prendere misure adeguate contro il processo di livellamento solo costringendo in limiti precisi la predeterminazione ed il caso; quando cioè nel corso del processo compositivo il compositore cerchi di ottenere il massimo grado di ordine. Solo in questo modo egli potrà progettare eventi dai caratteri ben individuati e definiti, e scrivere una musica che non si accontenti della funzione più o meno piacevole di una tappezzeria sonora.

La possibilità di organizzare un tale ordine e di realizzare eventi musicali del tipo descritto si verifica quando l'accento della composizione viene trasferito alle categorie globali che abbiamo già citato. La forma totale è guidata serialmente, ma i singoli momenti sono lasciati, entro certi limiti, alla discrezione del compositore<sup>17</sup>. Il «lavoro d'ufficio» musicale<sup>18</sup> viene così restituito alla sua funzione nella progettazione generale. Esso assicura il controllo sul profilo generale



della forma emergente, ma non pretende più di essere l'alfa e l'omega dell'attività creatrice. La funzione di questa specie di «programmazione seriale»<sup>19</sup> corrisponde all'incirca a quella delle modulazioni, delle cadenze e delle altre articolazioni della musica tonale. Nel nostro caso la progettazione non è gerarchica né centralizzata (diversamente dalla musica tonale) e le direttive di controllo godono, nella determinazione della forma, di parità di diritti e di distribuzione. La relazione tra le connessioni seriali e la forma è la stessa che esiste tra i geni nei cromosomi e l'organismo emergente.

Se si adotta questa procedura, il lavoro compositivo si divide in due fasi successive:

1. Predisposizione seriale dei fattori globali di determinazione.
2. Accrescimento mediante scelte dettagliate della rete di possibilità che risulta dalla prima fase<sup>20</sup>. Si possono ottenere i caratteri desiderati scegliendo o evitando determinate costellazioni specifiche<sup>21</sup>.

Una forma così concepita, libera dalla rigidità e dalla staticità dei prodotti automatici, può essere maneggiata con grande flessibilità, e ciò rende possibile la composizione di transizioni. Stockhausen, per esempio, nei suoi *Gruppen*, a fianco di passaggi con strumentazione omogenea – soli archi, soli ottoni, sole percussioni – poté comporne altri differenti per densità e combinazioni orchestrali, nei quali la transizione da un timbro dominante ad un altro non era mai lineare ma procedeva per dosaggi seriali. Stockhausen – ricorrendo a precise estensioni, a risultanti statistiche di mobilità e alle densità dei Gruppi – riuscì a caratterizzare ogni singola 'area' della composizione. Tali caratterizzazioni fecero da contrappeso al generale effetto di polverizzazione delle durate, e contribuirono quindi a salvaguardare ed articolare la forma.

Lo schema prevedeva campi di distribuzione talmente ampi da permettere al pezzo in un solo movimento di raggiungere una lunghezza di venti minuti – difficilmente ci si può attendere che una composizione non tematica copra uno spazio di tempo superiore.

Questo tipo di pianificazione seriale di livello superiore è anche responsabile, nel secondo ciclo di pezzi per pianoforte di Stockhausen, nei pezzi per pianoforte di Pousseur e nel Quintetto per fiati di Koenig, di quelle parti in cui dominano intervalli specifici. Questa riconquista della composizione intervallare non rappresenta in alcun modo un regresso: gli intervalli, usati non gerarchicamente, evitano accuratamente qualsiasi funzione tonale e vengono impiegati semplicemente come caratteristiche del Gruppo, analogamente alle densità ed ai tipi di movimento. La preminenza di un particolare intervallo in uno qualsiasi dei pezzi citati, quando si verifica, è puramente statistica; in qualsiasi momento si potrebbe avere l'apparizione di altri intervalli; la maggiore frequenza di quel particolare intervallo



serve solo a dare un'etichetta specifica al Gruppo.

Discutendo di questa fase piú 'libera' della composizione seriale, nasce una domanda difficilmente evitabile: se la determinazione seriale è stata trasferita alle categorie globali della forma, riducendo alquanto il controllo dei momenti singoli, è davvero necessario avere comunque un'impostazione seriale? Non sarebbe possibile lasciare completamente la forma alla discrezione di un'immaginazione senza vincoli, sia nel suo flusso generale che in tutti i suoi dettagli?

Per dimostrare quanto tale libertà sia falsa, basta considerare l'arcaismo dei pezzi composti in questo modo. Attualmente, il solo modo per assicurare un'economia nell'uso del materiale ed un'attenzione nei riguardi di fattori incerti come ripetizione e periodicità sembra essere quello di munirsi di una rete di scelte e di limitazioni. Paradossalmente, si compone piú liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni <sup>22</sup>. È difficile predire quali metamorfosi del metodo compositivo ci riservi il futuro, ed a questo riguardo esistono grandi differenze tra i vari compositori. Non solo siamo prigionieri della nostra costellazione storica, ma le nostre stesse valutazioni di tale costellazione differiscono ampiamente.

Tuttavia è possibile indicare varie tendenze che potranno presentarsi in futuro:

1. Il preordinamento seriale sembra presentare ulteriori segni di allentamento. Sembra addirittura che si stabilisca uno stato di fluidità, in cui la relazione tra il sistema di controllo predisposto e la forma che ne deriva non sia piú fissa ed inequivocabile. La realizzazione musicale sembra piuttosto avere un riverbero costante sul sistema di controllo stesso. Il progetto seriale perde così la propria caratteristica di preordinamento vincolante, e la sua validità arriva soltanto fin dove lo permette l'elasticità dei suoi contorni. Solo quando il compositore potrà in qualsiasi momento prendere una decisione che alteri completamente il corso futuro del pezzo, il suo metodo compositivo sarà del tutto libero dall'automatismo e dalla dipendenza da un materiale fatto in casa <sup>23</sup>. La possibilità di avere 'sorprese' sarebbe molto alta in strutture di questo tipo. Sarebbe sempre possibile l'improvvisa ed imprevedibile comparsa di qualcosa che ribalti la forma. Per conservare l'integrità della forma tali 'sorprese' non dovrebbero essere completamente inorganiche e neppure delle semplici interferenze esterne. Tali avvenimenti eterogenei dovrebbero influenzarsi reciprocamente in tutte le direzioni, rendendo così possibili sia trasformazioni graduali sia mutazioni improvvise <sup>24</sup>.

2. La manipolazione seriale delle durate provoca contraddizioni interne tali da compromettere il principio stesso dell'organizzazione seriale. Il problema infatti è il seguente: ad una maggiore durata



corrisponde un effetto dominante; quando però dobbiamo ricorrere al valore di durata minimo, compreso nella serie, non riusciamo sul piano dell'effetto a controbilanciare la durata massima. Le durate più lunghe occupano rispetto alle più brevi una parte più estesa del tempo totale della serie e più crescono le durate più tutto ciò è evidente. Questa è la ragione per cui la maggior parte dei pezzi seriali risulta caratterizzata da un tempo medio piuttosto lento <sup>25</sup>. L'effetto dominante delle durate più lunghe compromette quella 'mancanza di gerarchia' che l'organizzazione seriale tenta di instaurare. Si è tentato con vari mezzi di risolvere questa contraddizione:

a) Frazionamento delle durate preordinate serialmente. (Con questo sistema Boulez ha ravvivato la rigida organizzazione temporale della sua *Structure 1b*, integrando la tecnica seriale con il metodo delle «cellule ritmiche» di Messiaen. Stockhausen ha suddiviso le durate fondamentali secondo varie combinazioni di «formanti» armoniche <sup>26</sup>).

b) Smantellamento dell'organizzazione seriale delle durate mediante la sovrapposizione di più strati implicanti una disposizione variata delle durate. (Di ciò si è già parlato a proposito della «composizione per strati»).

c) Alterazione delle proporzioni di durata mediante una organizzazione temporale di livello superiore, e cioè un sistema di controllo dei 'tempi'. (Questo metodo è stato usato molto ampiamente, e lo si può osservare nei lavori di quasi tutti i compositori seriali).

d) Adozione di cambi di velocità ordinati serialmente per tutte o parte delle durate fissate. (Questo procedimento, citato prima a proposito di *Zeitmasse* di Stockhausen, è uno dei più fruttuosi elementi di disgregazione della rigidità seriale. Esso non si limita a favorire l'abbandono di tale rigidità, ma mette anche in grado di sfruttare funzionalmente le peculiarità tecniche dei diversi strumenti. Il fatto che la variazione di velocità non può essere determinata con la stessa esattezza delle proporzioni di durata fa sì che l'interprete debba reagire direttamente durante l'esecuzione, la quale viene così a beneficiare di un'irruzione di calore e di soggettività <sup>27</sup>).

Poiché tutti questi metodi causano inevitabilmente la disgregazione dell'originaria serie delle durate, e dato che si giunge a questo risultato indirettamente attraverso sistemi di controllo di livello superiore ecc., vien fatto di domandarsi se non sarebbe meglio riprendere il controllo delle relazioni di durata elementari e, invece di applicare terapie correttive, restituire al compositore la modellatura del flusso temporale della forma. Questo passo necessariamente segnerebbe la fine del postulato seriale di un'uguale frequenza di tutte le durate. Al posto di serie prefissate si avrebbe allora una distribuzione irregolare degli elementi su base statistica.



Per esempio, nella prima parte del mio pezzo orchestrale *Apparitions* ho usato un ventaglio di durate (intervalli di entrata) che consisteva nell'assegnare ad ogni elemento valori tali da rendere costante il prodotto tra ogni durata ed il numero delle sue apparizioni nell'intera struttura. Grazie a ciò ottenni un equilibrio degli intervalli di entrata: più breve era un intervallo, più spesso esso compariva nel contesto, e la somma degli intervalli brevi era uguale a quella degli intervalli più lunghi. In seguito questo ventaglio poté essere applicato anche alla posizione delle relazioni di densità orizzontali, grazie ad un dosaggio seriale adeguatamente scelto. E questo senza dover ricorrere a tempi di livello superiore o a sovrapposizione di strati, con le loro conseguenze automatiche <sup>28</sup>.

Si deve comunque ammettere che, pur riuscendo con questi mezzi ad escludere un altro rudimentale residuo del sistema gerarchico, è la natura stessa del sistema seriale che viene qui chiamata in causa. Ma questo sistema, come avevamo già detto, era già stato messo in discussione, anche al di là del caso appena citato. La musica seriale dovrà subire lo stesso destino di tutti i tipi di musica precedenti: essa conteneva già alla sua nascita i germi della propria dissoluzione.

3. La modellatura della forma, un tempo funzione delle singole linee melodiche, motivi o successioni accordali, è passata nella musica seriale a categorie più complesse, come Gruppi, Strutture o Tessiture <sup>29</sup>. Di conseguenza la costruzione di tali elementi gioca ora un ruolo molto importante nel disegno compositivo. Si possono distinguere varie 'condizioni di aggregazione' del materiale. Si può vedere chiaramente come tali condizioni articolino la forma in composizioni ove i diversi tipi di 'tessuto' vengono evidenziati ancora più chiaramente mediante notevoli differenze di timbro e di densità. In *Gruppen* di Stockhausen, per esempio, la spina dorsale della forma è data dalla graduale trasformazione e dagli impasti di elementi molto contrastati – sminuzzati, polverizzati, fusi, altamente condensati. Usando questo metodo di composizione è di vitale importanza prestare la massima attenzione ai gradi di permeabilità ottenibili. I due tipi opposti godono di ottima permeabilità reciproca: un materiale denso, soffice, gelatinoso e sensibile può essere penetrato *ad libitum* da schegge aguzze, secche. La loro indifferenza reciproca è così alta che gli strati possono andare considerevolmente 'fuori tempo', ed essi godono di campi di imprecisione di notevole ampiezza. E grazie a questa caratteristica che le tre orchestre possono suonare insieme nonostante siano ampiamente separate nello spazio: in genere i punti di entrata di ogni orchestra sono fissati, ma nello sviluppo ulteriore di un Gruppo le orchestre possono essere più o meno divergenti, senza che il risultato finale sia in alcun modo danneggiato <sup>30</sup>. I materiali 'soffici' sono meno permeabili se combi-



nati reciprocamente, e vi sono parti in *Gruppen* di una complessità opaca senza pari.

Nel mio pezzo elettronico *Artikulation* ciò che più mi ha impegnato è stata la composizione degli effetti reciproci esercitati da queste 'condizioni di aggregazione'. Prima di tutto scelsi elementi dotati di varie caratteristiche di organizzazione interna: granulosi, friabili, fibrosi, viscosi, viscidì e compatti. Un'indagine sulla relativa permeabilità di questi caratteri mi indicò quali avrebbero potuto essere mischiati e quali invece sarebbero stati difficili da impastare. L'organizzazione seriale di tali proprietà servì da base per la costruzione della forma. Lavorando in dettaglio, cercai quindi di ottenere il contrasto tra i diversi materiali ed i diversi metodi di fusione, mentre il progetto totale prevedeva un processo graduale ed irreversibile che dalla disposizione eterogenea dell'inizio culminava nel totale impasto dei caratteri contrastanti.

Un metodo compositivo che si concentri soprattutto sulle condizioni del materiale porta inevitabilmente ad associazioni con le sensazioni visive e tattili. È questo un caso palese di quello «pseudomorfismo con la pittura» descritto da Adorno a proposito della musica di Debussy e Strawinsky <sup>31</sup>. La musica elettronica comporta una relazione tra il compositore ed il suo lavoro che favorisce questa condizione. La produzione di un materiale sonoro che una volta realizzato può essere riascoltato più volte senza la minima variazione rende questi pezzi simili ai prodotti delle arti plastiche. «Il compositore è nello stesso tempo l'esecutore... Avendo il controllo diretto sulla qualità della realizzazione, il musicista assume una funzione simile a quella del pittore» <sup>32</sup>.

In effetti, possiamo anche osservare lo pseudomorfismo della pittura con la musica. Lo si trova nell'arte semi-astratta di Paul Klee, ed è particolarmente pronunciato in lavori non-oggettivi, soprattutto nei pittori astratti non-geometrici del giorno d'oggi. Situazioni un tempo considerate specifiche della sfera musicale vengono ora presentate visualmente. È da notare che la vicinanza tra la pittura e la musica cresce quanto più tali arti si ritengono 'autonome' e dichiarano di produrre 'forme pure' <sup>33</sup>.

Oltre a queste associazioni, un altro fattore importante nell'attuale condizione di pseudomorfismo della musica con la pittura è dato dall'apparente conversione di relazioni temporali in relazioni spaziali <sup>34</sup>. Il corso della forma non viene più avvertito come un «processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanza di colori e superfici, al pari di un quadro: la successione temporale non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo. Così lo sguardo spazia sulla tela» <sup>35</sup>. Contrariamente a questa situazione, i singoli momenti della musica gerarchico-tonale non si limitavano ad affer-



mare la propria mera 'presenza', ma racchiudevano in se stessi anche l'«appena passato» e nello stesso tempo indicavano l'immediato «futuro». Ciò era possibile a causa dell'ordinamento consecutivo «cadenziale» delle armonie, storicamente condizionato. La musica, grazie a questa facoltà di toccare il futuro immediato, era quindi in grado di «negoziare» singoli punti o anche di dividersi in diverse linee parallele di eventi, ma il suo corso formale era limitato ad un'unica direzione di movimento nel tempo. Il flusso in avanti della musica era inoltre garantito dal pulsare del ritmo, generalmente uniforme. Se avvenivano eventi inaspettati – come per esempio cadenze interrotte o improvvise modulazioni – la frettolosa immaginazione dell'ascoltatore li confrontava immediatamente con ciò che essa si aspettava e sperava; tali eventi non venivano avvertiti come esitazioni nel flusso temporale, ma piuttosto come una diversione o una diramazione, sempre naturalmente nella stessa direzione della corrente generale. Questo tipo di consequenzialità dava un'aura di logica alle forme tonali; di qui la loro «somiglianza col linguaggio».

Schoenberg, nonostante la radicale novità della sostanza della sua musica, si preoccupò di conservare la conchiglia vuota delle forme di sviluppo, ritardando così considerevolmente il processo che chiameremo «spazializzazione del flusso temporale»<sup>36</sup>. Ma tale processo non poté più essere rimandato quando gli ultimi resti delle forme gerarchiche scomparvero. La musica di Webern proiettò il flusso temporale in uno spazio immaginario per mezzo dell'intercambiabilità delle direzioni temporali, provocata dalla costante reciprocità degli elementi motivici e dei loro retrogradi (in questi casi sembra essere indifferente quale sia l'elemento motivico originale). Questa proiezione fu rafforzata dal «raggruppamento attorno ad un asse centrale, che implica una concezione del *continuum* temporale come «spazio»<sup>37</sup>, e dalla fusione di consecutivo e simultaneo in una struttura unificante. Comunque questo «spazio» non è ancora del tutto «senza tempo», benché il suo schiudersi nel tempo non possa più essere paragonato al flusso delle forme di sviluppo. Se non sembra che le strutture di Webern si muovano in una sola direzione, si può almeno dire che esse sembrano muoversi in circolo nel loro spazio illusorio, guidate dalla forza delle tensioni intervallari e degli accenti cangianti.

Anche questo residuo di dinamismo scompare nella rigidità dell'*étude Modes de valeurs et d'intensités* di Messiaen. Il serialismo integrale è nato sotto il segno di una staticità totale; in pochi pezzi questa applicazione è estesa come nella Sonata per due pianoforti di Goeyvaerts – il primo esempio di musica completamente seriale – o nella *Structure Ia* di Boulez<sup>38</sup>. Questa musica sembra stendere tappeti di una possente quiete orientale, perché in essa le forze che



spingono il flusso sono state neutralizzate <sup>39</sup>.

Nella modellatura del tempo esistono anche altre tendenze che non paralizzano il flusso temporale, ma che riescono a dissociarlo completamente. È possibile rinvenire analogie a tali tendenze in letteratura ed in pittura: per esempio, la manipolazione ed interpolazione di eventi (e pensieri) nell'*Ulysses* di Joyce, o la 'temporalizzazione', dello spazio nella pittura 'simultaneistica' di Picasso. In musica, le radici storiche di queste tendenze si possono far risalire a Beethoven, per esempio nella straordinaria Coda del primo movimento della sonata *Les Adieux*, dove la frase con le 'note dei corni' ed i suoi echi si avvicinano progressivamente. La presentazione simultanea di cose che ci si aspetta solo in successione – in questo caso la dominante e la tonica – ha l'effetto di un improvviso, sconcertante groviglio nel flusso temporale; perlomeno questo è l'effetto nella musica tonale, in cui – com'è noto – il susseguirsi delle funzioni armoniche è strettamente regolato. La famosa entrata anticipata del corno prima della ripresa nel primo movimento dell'*Eroica* è un esempio simile; il corno traccia il tema in tonica, mentre nell'accompagnamento il fluire della cadenza richiederebbe la dominante. Questa commistione di funzioni, che colpisce così violentemente in un contesto tonale ben ordinato, è stata generalizzata ed addomesticata da Strawinsky nella sua tecnica di *montaggio*. Ciò rappresenta una perdita di forza; tuttavia è proprio l'iridescenza costante di questa specie di tempo spezzato – che fa sentire le successioni armoniche 'deformate' – a dare al linguaggio di Strawinsky la sua particolare magia.

Lo spezzarsi del flusso musicale come avviene in Strawinsky e Milhaud, l'uso simultaneo di metri diversi come nel *Don Giovanni* di Mozart, e la semplice esperienza dei rumori della strada di una grande città o l'agglomerato acustico di una zona portuale internazionale – tutto ciò è stato assorbito nel concetto di sequenze di eventi a più strati, che compaiono nei lavori di Cage e di Stockhausen (in particolare in *Zeitmasse* e in *Gruppen*). L'effetto dato dall'incrociarsi dei rapporti e delle incidenze armoniche, un tempo parte essenziale della procedura, è ora quasi del tutto perduto a causa della desensibilizzazione degli intervalli; per l'orecchio è comunque ancora possibile seguire le correnti divergenti di movimento. Nei pezzi citati si verifica un'attività temporale ardita e complessa, non sufficiente tuttavia a schivare l'insorgenza di un problema interno: le diverse sequenze di eventi, a causa dell'alto grado di permeabilità, tendono a fondersi, e la loro varietà originaria si risolve in una profonda unità. Intersecandosi, i vari tempi si trasformano in relazioni di densità e lo spazio virtuale risultante da tale trasformazione inghiotte inesorabilmente qualsiasi singola «misura di tempo» (*Zeit-Masse*) <sup>40</sup>. E tutta-



via questi pezzi di Stockhausen devono parte del loro fascino a questo atto di bilanciamento su una linea che da una parte vede la velocità trasformata in densità, e dall'altra vede il tempo rimanere, dopotutto, ancora tempo, pur essendo contemporaneamente anche pseudo-spazio <sup>41</sup>.

La spazializzazione e la dissociazione non sono le sole tendenze di cui il tempo debba accontentarsi nella musica dei nostri giorni. Nella dialettica della forma musicale esistono anche forme e tendenze che operano nella direzione diametralmente opposta. Oggi più che in passato i compositori si interessano alle microrelazioni sonore; ed indubbiamente queste si impongono all'attenzione di qualsiasi compositore si occupi di musica elettronica. E tale interesse rende i compositori sempre più consapevoli del fatto che un'autentica reversibilità contraddice l'intima natura del mondo sonoro. Solo una ristretta area periferica di tale mondo può essere percorsa all'indietro senza subire seri danni: mi riferisco alle strutture che constano soltanto di suoni fissi. Per qualsiasi altro fenomeno sonoro – per esempio, tutti i suoni vocali e strumentali, senza eccezione – l'inizio ed il termine sono irrimediabilmente segnati dai rispettivi processi di attacco e di decadimento. Si può applicare la regressione solo ad una sequenza di suoni, mai ai singoli suoni stessi. Basta far scorrere all'indietro un nastro magnetico per rendersi conto di come le microstrutture del suono siano cambiate al punto da diventare irriconoscibili. Tutto ciò, beninteso, è su un piano diverso dalla spazializzazione tramite reversibilità, che dopo tutto è solo immaginaria, mentre l'irreversibilità del suono è un dato di fatto. In ogni caso, l'esperienza acquisita lavorando sulle micro-relazioni sembra condizionare le nostre idee generali sulla forma; questa potrebbe essere di fatto una delle ragioni per cui nella musica più recente sono state evitate formazioni retrograde non manipolate. Si è riconosciuto nel suono singolo il nucleo della forma, a causa dei suoi processi di attacco e di decadimento (e si tratta effettivamente di una forma compiuta, benché minuscola), ed esso può essere usato come possibile archetipo per sequenze strutturali <sup>42</sup> e persino per costruzioni più ampie. La realizzazione di cristalli sonori simili a quelli di Webern non può più conciliarsi con questo senso della forma. Ciò significa che, al di là di tutti i discorsi sull'illusione di spazio, c'è ancora una volta la tendenza a lasciar fluire il tempo in una sola direzione; alla fine di tutto ciò si verifica naturalmente lo smantellamento della stessa spazializzazione. La riconquista della dimensione temporale viene notevolmente favorita dall'idiosincrasia verso ripetizioni e simmetrie di ogni genere, ed anche dalla prevalente fragilità del materiale musicale che risulta da quell'idiosincrasia. La crescente diffidenza verso costellazioni già ascoltate comporta l'esclusione radicale di *ostinati*, e



proibisce la comparsa di qualsiasi figura o caratteristica formale apertamente periodica.

Si arriva così ad una situazione in cui ogni particolare deve essere diverso dagli altri, e per scrivere il più piccolo segmento di musica bisogna ripensare tutto dall'inizio, come se addirittura i suoni non esistessero ancora, ma li si dovesse creare per poterli manipolare, «come uno scrittore che debba fornirsi di uno speciale vocabolario ed una sintassi particolare per ogni frase che scrive»<sup>43</sup>. Se le forme di musica dotate di un orientamento suggerito da queste riflessioni debbano essere considerate regressive per la loro affinità con le forme tonali abbandonate resta una domanda senza risposta.

Lo smantellamento della tendenza verso la spazializzazione è appena iniziato, ma già tale tendenza si fa sentire ad un altro livello. Conformemente al principio di cambiamento e di espansione, il rifiuto di qualsiasi ripetizione, implicato nelle relazioni strutturali interne del pezzo, viene proiettato sull'insieme della composizione e siamo quindi indotti ad evitare la ripetizione non modificata dell'insieme stesso. È così che si completa la comparsa di quelle forme 'libere' che hanno da essere assemblate dall'interprete (ne abbiamo già parlato in precedenza). Pezzi come questi, dei quali il compositore insieme alle parti costitutive fornisce anche le istruzioni per il montaggio, segnano per ogni credito ottenuto nell'insieme un deficit nella lavorazione dei dettagli; voglio dire che per dare alla forma complessiva la possibilità di essere diversa ad ogni ascolto si devono rendere intercambiabili le sue parti costitutive, il che comporta la perdita della direzione naturale del flusso e l'aumento dell'entropia. Le diverse interpretazioni di un lavoro simile sono come foto istantanee di un 'mobile' di Calder: i cambiamenti si manifestano solo indirettamente, poiché ogni esecuzione è semplicemente una momentanea incarnazione delle molteplici possibilità della forma. Riterrei però più proficuo tentare e sviluppare un disegno compositivo del *processo* di cambiamento.

*Novembre-dicembre 1958*

(Titolo originale: *Wandlungen musikalischen Form* [1958], «Die Reihe», n. 7, 1960. Traduzione di Giovanni Gioanola. Si ringrazia la Direzione della rivista per la gentile concessione).

### Note

<sup>1</sup> Cfr. K. Stockhausen, ... *How time passes* ..., «Die Reihe», n. 3, p. 10. [Per le citazioni tratte da «Die Reihe» si sono mantenuti i riferimenti all'edizione in inglese della rivista].

<sup>2</sup> Cfr. L. Berio, *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri musicali», n. 1, Milano 1956,



p. 62. Berio parla espressamente di «superamento della sensazione di serie di altezze focali e di intervallo a favore di una sensazione di qualità sonore e di registro, considerando questi ultimi gli elementi attivi e determinanti della struttura formale».

<sup>3</sup> Cfr. G. Ligeti, *Pierre Boulez. Decision and automatism in Structure Ia*, «Die Reihe», n. 4, p. 36 segg.

<sup>4</sup> L. Nono, *Zur Entwicklung der Serientechnik*, «Gravesaner Blaetter», Mainz 1956, vol. 4, pp. 17-8.

<sup>5</sup> Cfr. U. Unger, *Luigi Nono*, «Die Reihe», n. 4, p. 12. Una trasposizione della stessa serie è alla base delle *Varianti*. (Cfr. R. Kolisch: *Nono's Variants*, «Melos», Mainz, ottobre 1957, p. 292 segg.).

<sup>6</sup> Cfr. H. Pousseur, *Outline of a Method*, «Die Reihe», n. 3, p. 50 segg.

<sup>7</sup> La tendenza verso l'indifferenza melodica ed armonica ha solide radici nella composizione dodecafonica 'tradizionale'. Th. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, p. 49 segg. [trad. it.: *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959].

<sup>8</sup> Cfr. Pousseur, *op. cit.*, p. 54, e G. M. Koenig, *Henri Pousseur*, «Die Reihe», n. 4, p. 23 segg.

<sup>9</sup> L'ottava riveste questo ruolo particolare già nella musica di Webern. H. Eimert rileva che «Webern ottiene una tensione spaziale collocando i suoi oggetti sonori ai margini dei salti d'ottava». (*A Change of Focus*, «Die Reihe», n. 2, p. 34).

<sup>10</sup> H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition I*, Vienna 1952, p. 47 segg.

<sup>11</sup> Opere in cui l'ottava gioca un ruolo importante, come *Nones* di Berio, non indeboliscono questa affermazione. L'uso delle ottave è legittimato dall'enfatizzazione del loro ruolo. (Cfr. P. Santi, *Luciano Berio*, «Die Reihe», n. 4, p. 99).

<sup>12</sup> K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance* (2ª ed., London 1946).

<sup>13</sup> Cfr. Stockhausen, *op. cit.*, p. 24.

<sup>14</sup> Si presti attenzione ai commenti di Pousseur (nell'articolo già citato) a proposito della densità polifonica, vista come uno dei parametri compositivi. Il suo *Quintetto* è quasi interamente costruito a strati. (Cfr. *op. cit.*, p. 52).

<sup>15</sup> Vale comunque la pena di notare che nella musica di Cage le pause generalmente sono più lunghe di quelle della musica seriale.

<sup>16</sup> Cfr. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik* (Invecchiamento della musica moderna), contenuto in *Dissonanzen*, Göttingen 1956, p. 102 segg. [trad. it.: *Dissonanze*, Milano 1959].

<sup>17</sup> Queste idee sono state espresse da molti compositori nei loro articoli teorici, e su questi temi esiste, nonostante le differenze di orientamento, una notevole unanimità. Si vedano i citati articoli di Stockhausen e Pousseur in «Die Reihe», n. 3, ed anche *Alea* di Boulez, pubblicato nel «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», Mainz 1958, p. 44 segg.

<sup>18</sup> Dobbiamo questa definizione ad Antoine Goléa.

<sup>19</sup> H. Eimert, *The Composer's Freedom of Choice*, «Die Reihe», n. 3, p. 7.

<sup>20</sup> Cfr. Pousseur, *op. cit.*, p. 67, secondo paragrafo.

<sup>21</sup> Boulez sviluppa un'idea simile a questa nel suo articolo *Alea*. Debbo comunque esprimere il mio disaccordo sulla sua intenzione di sottomettere la rete delle possibilità ad un metodo di «caso guidato». Gli spazi ottenuti indebolendo la rete non dovrebbero essere abbandonati al caso, ma sottoposti a nuove scelte organizzate, come ho detto in precedenza, cercando di ridurre al minimo l'entropia della struttura. Delegare alla libertà dell'interprete il disegno complessivo della forma – come nel caso del *Klavierstück XI* di Stockhausen e della *Terza Sonata* per pianoforte di Boulez – è un errore. Si affida all'interprete una serie di costruzioni più o meno finite, e lo si mette in una posizione confusa: si suppone che egli debba intervenire nella composizione, ma non gli si permette di uscire dal cerchio delle possibili varianti disegnato dal compositore. Di fatto, tutte le possibili 'interpretazioni' sono state previste dal compositore – e se non è così, l'intera forma ne risente ulteriormente. In ogni caso non v'è alcuna autentica libertà d'interpretazione, ma semplicemente una molteplicità di scelte (per quanto Boulez si sforzi di negare questa condizione nel proprio articolo).

<sup>22</sup> «La stessa libertà che avevamo cercato diviene caotica, e se non la si limita tutto il lavoro perde il proprio orientamento». (P. Boulez, *At the ends of a fruitful land*, «Die Reihe», n. 1, p. 29).



<sup>23</sup> Si possono rintracciare gli inizi di questo metodo nel concetto di «controllo» di Pousseur. (Cfr. Pousseur, *op. cit.*, in particolare p. 47).

<sup>24</sup> Ho cercato di realizzare una simile idea formale nella prima parte del mio pezzo orchestrale *Apparitions*.

<sup>25</sup> Un caso analogo è dimostrato da Stockhausen a proposito della serie sub-armonica delle durate (*op. cit.*, p. 13). L'argomento, in ogni caso, vale per qualsiasi serie di intervalli temporali fissati, fino a che gli elementi della serie non vengono suddivisi.

<sup>26</sup> Stockhausen, *op. cit.*, p. 17.

<sup>27</sup> Questo nutrimento può essere molto salutare, ma si debbono valutare criticamente le sue conseguenze. L'aver spinto il misurabile via via verso lo «stimabile» (usando la parola in senso letterale) ha creato una spiacevole situazione in cui l'esecuzione rischia di non corrispondere più alla partitura, oppure il compositore – per salvaguardare questa corrispondenza – rende meno precisa, più vaga la notazione della propria musica. Basta poco per passare da questa situazione ad una in cui la notazione non descrive più direttamente che cosa dovrebbe essere il suono, ma indica semplicemente – in una specie di intavolatura – quali azioni dovrebbero essere compiute dall'esecutore. Tale metamorfosi della notazione musicale è destinata a condizionare la stessa sostanza della musica; la forma corre il rischio di essere retrocessa da insieme di situazioni e contesti sonori a insieme di attività motorie, e secondo noi questa è una degradazione perché originariamente la sola funzione di tali attività era la produzione di suono. La musica diviene così un sottoprodotto che all'interprete sembra meno importante dei movimenti necessari alla realizzazione di quella stessa situazione sonora, e anche il pubblico condivide il punto di vista secondo il quale preminente nella produzione sonora è l'aspetto visivo (lo spettacolo cioè del fare musica). Dal punto di vista musicale ci troviamo indubbiamente di fronte a una svalutazione, ma non priva però di una sua efficacia estetica qualora ci si renda conto che abbiamo sotto agli occhi il passaggio ad un'altra sfera artistica. Questa forma d'arte si avvicina alla pantomima.

<sup>28</sup> Nel mio pezzo elettronico *Artikulation* ho usato un principio di distribuzione simile, ma in questo caso il prodotto tra le durate e la loro frequenza di apparizione non era costante, ma variava a seconda dei vari tipi di tessitura usati nel pezzo. Il risultato è un variare della densità media da tessitura a tessitura. Naturalmente si possono scegliere molte altre statistiche di distribuzione, secondo le idee specifiche che si hanno sul lavoro che si sta componendo.

<sup>29</sup> Con il termine «struttura» mi riferisco ad un tipo di materiale in cui le singole parti siano distinguibili, una costruzione che si può vedere come prodotto delle interrelazioni tra le parti distinte. La parola «tessitura» si riferisce invece ad un complesso più omogeneo, meno articolato, i cui elementi costitutivi sono scarsamente distinguibili. Si può forse indicare la differenza tra i due termini in questo modo: una struttura può essere analizzata a partire dai suoi componenti, una tessitura è meglio descritta dalle proprie caratteristiche globali, statistiche.

<sup>30</sup> Cfr. Stockhausen, *op. cit.*, p. 25 segg.

<sup>31</sup> Nella citata *Philosophie der neuen Musik*, pp. 125-6.

<sup>32</sup> Boulez, *op. cit.* in «Die Reihe», n. 1, p. 19.

<sup>33</sup> Il più stretto punto di contatto tra musica e pittura si ha in quelle composizioni di Earle Brown che si possono anche considerare opere grafiche. Nel caso dell'interpretazione musicale, l'asse temporale è interscambiabile con l'asse verticale delle densità (o intensità) e delle altezze. (Cfr. H. K. Metzger, *Just who is growing old?*, «Die Reihe», n. 4, p. 73).

<sup>34</sup> Adorno descrive le origini di questa tendenza: esse possono essere rintracciate in Debussy e Strawinsky, e addirittura in Wagner (*op. cit.*, pp. 123-5).

<sup>35</sup> Adorno, *op. cit.*, p. 123. Cfr. anche Koenig, «Die Reihe», n. 4, pp. 14-5. Koenig indica qui la differenza fondamentale tra lo spazio delle arti plastiche e lo spazio – immaginario – della musica: in pittura e scultura lo spazio è una condizione fisica data, mentre in musica l'illusione di spazio è provocata solo dal passare del tempo.

<sup>36</sup> Il fatto che nell'attuale avanguardia musicale molti – tra cui Boulez – considerino Debussy più 'attuale' di Schoenberg, nonostante il linguaggio del primo appartenga ad una fase più antica rispetto a quello del secondo, si può spiegare appunto con questa tendenza alla spazializzazione del tempo, che è molto più evidente in Debussy di quanto lo sia in Schoenberg (cfr. Boulez, *The Threshold*, «Die Reihe», n. 2, p. 40).

<sup>37</sup> Eimert, *A Change of Focus*, «Die Reihe», n. 2, p. 35.



<sup>38</sup> Non si devono qui assolutamente intendere «rigidità» e «staticità» come categorie negative. La quiete completa può sembrare strana solo a chi sia condizionato dalla nostra tradizione occidentale, ma ciò non può essere base per un giudizio di valore.

<sup>39</sup> Non vi è nulla di strano nel fatto che Cage giunga a risultati altrettanto statici per mezzo di una procedura in apparenza opposta, e cioè la manipolazione casuale. Ciò richiama quanto già detto sulla corrispondenza tra la composizione totalmente organizzata ed il suo contrario, e sulla loro comune tendenza verso la mancanza di differenziazione. Tra l'altro, i rapporti tra Cage e l'Oriente sembrano molto più sinceri delle analoghe tendenze nei compositori europei, benché si tratti in entrambi i casi di un'importazione.

<sup>40</sup> Se si osserva il comportamento dei veicoli in una strada con poco traffico, è possibile distinguere le loro singole velocità e direzioni. Se il traffico aumenta molto, la nostra capacità di distinguere i singoli movimenti diminuisce in proporzione. È visibile, nei dettagli, un'attività da formicaio, ma l'insieme – visto come tale – è privo di movimento.

<sup>41</sup> La progressiva spazializzazione del tempo potrebbe essere una delle ragioni che hanno spinto i compositori – in particolare Cage e Stockhausen – a trasferire lo spazio immaginario della forma in uno spazio reale, distribuendo gruppi di esecutori o altoparlanti attorno alla sala da concerto. Questa procedura tradizionale, derivata dal primo barocco veneziano, acquista così una nuova funzione.

<sup>42</sup> Si confrontino queste affermazioni con quanto detto prima a proposito del metodo compositivo di Nono.

<sup>43</sup> Adorno, *op. cit.*, p. 69. Fu sicuramente la coscienza di questa situazione a spingere i compositori verso la produzione sonora elettronica.



## APPENDICE

a cura di  
Giorgio Pugliaro

111  
121







## Catalogo delle principali composizioni

Il seguente catalogo cronologico è suddiviso in due sezioni, la prima delle quali è costituita da un elenco molto sommario di alcune opere composte prima del 1956 (per un elenco completo delle 74 composizioni scritte tra il 1938 ed il 1956 si veda la I sez. del catalogo in O. Nordwall, *G. L. Eine Monographie*, citato nella *Nota bibliografica*, pp. 186-200). Il criterio di scelta per le composizioni inserite nella prima parte del seguente elenco si è basato sull'esistenza di una edizione, e sui legami formali e d'ispirazione dei singoli brani con quelli di anni successivi.

La seconda parte del catalogo comprende invece le composizioni di Ligeti a partire dal 1957.

Per ogni opera, quando disponibili e pertinenti, sono forniti i seguenti dati: anno di composizione; titolo originale (viene data la traduzione italiana per i soli titoli in ungherese); movimenti; organico; edizione: casa editrice (numero editoriale), anno di edizione; fonte del testo; dedica; annotazioni varie.

### Abbreviazioni

A	= contralto	cor.	= corno
a.	= arpa	cor. ingl.	= corno inglese
arm.	= armonica	dan.	= danese
B	= basso (voce)	ed.	= edizione, editore
Bar	= baritono	elettr.	= elettronico
B-Bar	= basso-baritono	fl.	= flauto
cam.	= camera	gc.	= grancassa
cb.	= contrabbasso	giapp.	= giapponese
cel.	= celesta	glock.	= Glockenspiel
cemb.	= cembalo	gr.	= grande
cfg.	= controfagotto	harm.	= armonium
cl.	= clarinetto	ined.	= inedito
cl.b.	= clarinetto basso	ingl.	= inglese
cl.cb.	= clarinetto contrabbasso	mand.	= mandolino
cl.mi bem.	= clarinetto in mi bemolle	mov.	= movimento
comp.	= composizione	mS	= mezzosoprano
controT	= controtenore	mus.	= musica, musicale



ob.	= oboe	ted.	= tedesco
orch.	= orchestra	tr.	= tromba
org.	= organo	trb.	= trombone
ott.	= ottavino	tr.b.	= tromba bassa
part.	= partitura	trb.b.	= trombone basso
perc.	= percussione	trb.cb.	= trombone contrabbasso
pf.	= pianoforte	trb.T	= trombone tenore
picc.	= piccolo	triang.	= triangolo
pop.	= popolare	tuba cb.	= tuba contrabbassa
quart.	= quartetto	ungh.	= ungherese
quint.	= quintetto	v.	= vedi
rielab.	= rielaboratore, rielabora- zione	vers.	= versione
S	= soprano	vibr.	= vibrafono
saxA	= sassofono contralto	vl.	= violino
sec.	= secolo	vla	= viola
strum.	= strumento, strumentista	vle	= viole
sved.	= svedese	vlc.	= violoncello
T	= tenore	vv.	= voci

N.B. Le abbreviazioni sono intese declinabili in numero, gli aggettivi anche in genere.



## A. COMPOSIZIONI FINO AL 1956

<i>Data</i>	<i>Titolo</i>	<i>Organico</i>	<i>Note</i>
1946	<i>Mágyar</i> (Solitudine) per coro misto a cappella a 3 vv.		Testo: Sándor Weöres Ed.: Schott
1949	<i>Régi magyar társas táncok</i> (Antiche danze ungheresi, sec. XVII e XIX)	fl. (cl. <i>ad lib.</i> ) e orch. d'archi	Ed.: Schott (CON 188)
1949	<i>Ifjúsági kantáta</i> (Cantata della gioventù) (3 mov.)	S, A, T, Bar, coro misto a 4 vv. e orch.	Testo: Péter Kuczka Ined.
1949-50	<i>Ballade und Tanz</i> (da canti pop. rumeni) per orch. scolastica	fl. a becco S, metallofono S, triang., piatto picc., tamb. gr., tamb. picc., pf., archi	Ed.: Schott (CON 177)
1950	<i>Sonatina</i> per pf. a 4 mani (3 mov.)		Ined.
1951-53	<i>Musica ricercata</i> , 11 pezzi per pf.		Ined.
1953	<i>Omnaggio a G. Frescobaldi</i> , ricercare per org.		Da <i>Musica ricercata</i> , n. 11 (v. <i>supra</i> ) Ed.: Schott
1953	<i>6 Bagatell für Vöösötöstre</i> (6 Bagatelle per quint. di fiati)		Da <i>Musica ricercata</i> , nn. 3, 5, 7, 8, 9, 10 (v. <i>supra</i> ) Ed.: Schott
1953	<i>Papainé</i> (Signora Papai) per coro misto a cappella da 4 a 8 vv.		Testo: da una ballata pop. ungh. Ed.: Schott
1953-54	<i>Métamorphoses nocturnes</i> (Quart. per archi n. 1)		Rev. nel 1958 Ed.: Schott (6476)
1953-75	<i>Sechs Miniaturen</i> per assieme a fiati	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor.	György Ligeti e Friedrich K. Wanek Ed.: Schott



<i>Data</i>	<i>Titolo</i>	<i>Organico</i>	<i>Note</i>
1955	<i>Éjszaka/Réggel</i> (Notte/Giorno), 2 comp., per coro misto a cappella a 8 vv.		Testo: Sándor Weöres Ed.: Schott (6415)
1956	<i>Chromatische Phantasie</i> per pf.		Ined.
1956	<i>Viziók</i> (Visioni) per orch.		Ined. 1 <sup>a</sup> vers. del I mov. di <i>Apparitions</i> (v. <i>infra</i> )

## B. COMPOSIZIONI DOPO IL 1956

<i>Data</i>	<i>Titolo</i>	<i>Organico</i>	<i>Note</i>
1957	<i>Glissandi</i> , elettr., nastro 1 traccia		
1957-58	<i>Pièce électronique Nr. 3</i> , elettr., nastro 4 tracce		
1958	<i>Artikulation</i> , elettr., nastro 4 tracce		
1958-59	<i>Apparitions</i> , per orch. (I: Lento; II: Agitato)	3 fl. (anche 3 ott.), 3 cl. (III anche cl.mi bem.), 3 fg. (III anche cfg.), 6 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, perc. (4 esec.), cel., a., cemb., pf., 12 vl. I, 12 vl. II, 8 vle, 8 vlc., 6 cb.; tra il pubbl. 3 vl. e tr. «in eco»	Ed.: Schott, 1970 Ed.: Universal (13995, part. studio), 1964 1 <sup>o</sup> premio al concorso di comp. della «Società internazionale per la nuova musica», Roma 1964
1961	<i>Atmosphères</i> per orch.	4 fl. (anche 4 ott.), 4 ob., 4 cl. (IV anche cl.mi bem.), 4 fg. (IV cfg.), 6 cor., 4 tr., 4 trb., tuba, pf. (2 esec. opp. 2 pf.), 14 vl. I, 14 vl. II, 10 vle, 10 vlc, 8 cb.	Ed.: Universal (13453, part. studio), 1963



- 1961 *Die Zukunft der Musik - Eine Kollektive Komposition*, «provocazione musicale» per conferenziere e uditorio  
 Testo orig. in ted.; vers. in ingl., giapp., dan. e sved.  
 Ed.: «Dé/Collage», n. 3, Köln 1962
- 1961 *Trois Bagatelles*, «cerimoniale musicale» per un pianista  
 Ed.: O. Nordwall (a cura di), *Ligeti-Dokumente*, Stockholm 1968  
 Dedica: David Tudor
- 1961 *Fragment per orch. da cam.*  
 cfg., trb. b., tuba cb., tamtam gr., gc., a., cemb., pf., 3 cb.  
 Rev.: nel 1964  
 Ed.: Universal (13363)  
 Dedica: «Alfred Schlee zum Geburtstag»
- 1961-62 *Volumina per org.*  
 Rielab. nel 1966  
 Ed.: Litolf/Peters (5983), 1967  
 Dedica: Hans Otte e Karl-Erik Welin
- 1962 *Poème Symphonique*, «cerimoniale musicale» per 100 metronomi (azionati da 10 musicisti guidati da un direttore)  
 Rev. nel 1963  
 Testo: fonetico, asemantico  
 Ed.: Litolf/Peters (4838), 1964  
 Dedica: Herbert Hübner
- 1962 *Aventures* (Agitato - Presto - «Conversation» - Allegro appassionato - Sostenuto grandioso - «Action dramatique»)  
 S coloratura, A, Bar, fl., cor., perc., pf. e cel. (1 esec.), vlc., cb.  
 come *Aventures* (v. *supra*)
- 1962-65 *Nouvelles Aventures* (I: Sostenuto, «Ritornell» - Più mosso - «Hoquetus» - «Commérages» - «Communication»; II: Agitato molto - «Choral» - Agitato molto - «Les horloges démoniaques» - Prestissimo misterioso - «Coda»)  
 Testo: fonetico, asemantico  
 Ed.: Litolf/Peters (5913, part. studio), 1966



Data	Titolo	Organico	Note
1963-65	<i>Requiem</i> (I: Introitus; II: Kyrie; III: De Die Iudicii Sequentia; IV: Lacrimosa)	S, mS. 2 cori a 5 vv.; orch.: 3 fl. (II e III anche ott.), 3 ob. (III anche cor. ingl.), 3 cl. (I anche cl. in mi bem., II anche cl.b., III anche cl.cb.), 3 fg. (III anche cfg.), 4 cor., 3 tr. (tr.b.), 3 trb. (III trb.cb.), tuba cb., perc. (3 esec.), cel., a., cemb., almeno 6 vl. I, 6 vl. II, 5 vlc, 4 vlc., 3 cb. (leggii)	Rev.: strumentazione nel 1965 Testo: liturgico Ed.: Litolf/Peters (4841, part. studio), 1966; 1° premio al concorso di comp. della «Società internazionale per la nuova musica», Roma 1965; «Beethoven-Preis» della città di Bonn, 1965
1966	<i>Adventures &amp; Nouvelles Aventures</i> , azione musicale e drammatica in 14 quadri (libretto per le omonime comp. mus.)	oltre ai cant. e agli strum. (v. <i>supra</i> ), 3 mim, ballerini e comparse	Ed.: Litolf/Peters (5935), 1967
1966	<i>Lux aeterna</i> , per coro misto a 16 vv. (o 16 vv. soliste)		Testo: liturgico Ed.: Litolf/Peters (5934), 1967 (rev. nel 1968) Dedica: «Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald»
1966	<i>Konzert für Violoncello und Orchester</i> (I: [seminima] = 40; II: lo stesso tempo)	vlc. solista, fl. (anche ott.), ob. (anche cor. ingl.), 2 cl. (II anche cl.b.), fg., cor., tr., trb., a., quint. d'archi ( <i>ad lib.</i> solisti)	Ed.: Litolf/Peters (5936, part. studio), 1966 Dedica: Siegfried Palm
1967	<i>Lontano</i> per orch.	4 fl. (II e III anche ott.; IV anche fl. in sol), 4 ob. (IV anche cor. ingl.), 4 cl. (III anche cl.b.; IV <i>ad lib.</i> anche cl.cb.), 3 fg. (cfg.), 4 cor., 3 tr., 3 trb., tuba; archi (minimo: 10/12 vl. I, 10 vl. II, 10 vlc, 8 vlc, 6 cb.)	Ed.: Schott (6303, part. studio), 1969 Dedica: «Dem Symphonie Orchester des SWF Baden-Baden und seinem Leiter Ernest Bour» 1° premio al concorso internazionale dell'UNESCO, 1969



- 1967 *Étude Nr. 1 «Harmonies»* per org.  
Ed.: Schott (6477), 1970  
Dedica: Gerd Zacher
- 1968 *Continuum* per cemb.  
Ed.: Schott (6111)  
Dedica: Antoinette M. Vischer
- 1968 *Streichquartett n. 2* (I: Allegro nervoso; II: Sostenuto molto calmo; III: Come un meccanismo di precisione; IV: Presto furioso, brutale, tumultuoso; V: Allegro con delicatezza - stets sehr mild, wie aus der Ferne)  
Ed.: Schott (6639, part. studio)  
Dedica: «For the La Salle String Quartet, in memory of Alfred J. Friedlander»
- 1968 *Zehn Stücke für Bläserquintett* (I: Molto sostenuto e calmo; II: Prestissimo minaccioso e burlesco; III: Lento; IV: Prestissimo leggiero e virtuoso; V: Presto staccatissimo e leggiero; VI: Lo stesso tempo; VII: Vivo, energico; VIII: Allegro con delicatezza; IX: Sostenuto, stridente; X: Presto bizzarro)  
Ed.: Schott (6304, part. studio), 1970  
Dedica: «Till Stöckholms filharmonikers blåsarkvintett»
- 1968-69 *Ramifications* per 12 archi solisti (ad lib. per orch. d'archi a 12 parti)  
fl. (anche ott. e fl. in sol), ob. (anche cor. ingl. e ob. d'amore), cl., fg., cor.  
7 vl., 2 vle, 2 vlc., cb.  
Ed.: Schott (6305, part. studio), 1970  
Dedica: «For the Serge Koussevitzki Music Foundation in the Library of Congress, dedicated to the memory of Serge and Natalie Koussevitzki»
- 1969 *Étude Nr. 2 «Coulée»* per org.  
Ed.: Schott (6477)  
Dedica: Maedi Wood



Data	Titolo	Organico	Note
1969-70	<i>Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten</i> (I: Corrente; II: Calmo sostenuto; III: Movimento preciso e meccanico; IV: Presto)	fl. (anche ott.), ob. (anche cor. ingl. e ob. d'amore), 2 cl. (II anche cl. b.), cor., trb. T, cemb. (anche harm. opp. org. Hammond), pf. (anche cel.), 2 vl., vla, vlc., cb.	Ed.: Schott (6323, part. studio)
1971	<i>Melodien</i> per orch.	fl., ob., cl., fg., 2 cor., tr., trb., tuba, perc. (1 esec.), pf. (cel.), quint. d'archi ( <i>ad lib.</i> solisti)	Ed.: Schott (6334, part. studio)
1972	<i>Doppelkonzert</i> per fl., ob. e orch. (I: Calmo con tenerezza; II: Allegro corrente)	fl. e ob. solisti, 3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 2 cor., tr., trb., perc., a., cel., 4 vlc., 6 vlc., 4 cb.	Ed.: Schott (6338, part. studio)
1972-73	<i>Clocks and Clouds</i> per coro femm. a 12 vv. ( <i>ad lib.</i> soliste) e orch.	4 S, 4 mS, 4 A, 5 fl., 3 ob., 5 cl., 4 fg., 2 tr., glock., vibr., cel., 2 a., 4 vlc., 6 vlc., 4 cb.	Ed.: Schott (6415)
1973-74	<i>San Francisco Polyphony</i> per orch.	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 2 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, perc. (2 esec.), a., pf. (cel.), 12 vl. I, 12 vl. II, 10 vlc., 8 vlc., 6 cb.	Ed.: Schott (6707)
1974-77	<i>Le Grand Macabre</i> , opera in 2 atti (4 quadri)	vv.: S coloratura, S, 2 mS, v. bianca ( <i>ad lib.</i> controT), T buffo, B-Bar, B; coro misto, coro di vv. femm., coro di vv. bianche orch.: 3 fl. (II e III anche ott.), 3 ob. (II anche ob. d'amore, III anche cor. ingl.), 3 cl. (II anche cl. in mi bem. e saxA, III anche cl. b.), 3 fg. (III anche cfg.), 4 cor., 5 tr. (4 tr. in do, 1 tr. b. in do), 3 trb., tuba, perc.	Libretto: Michael Meschke e György Ligeti, liberamente tratto da <i>La Balade du Grand Macabre</i> di Michel de Ghelderode. Ed.: Schott



(3 esec.), 3 arm. a bocca (esec.: 3 strum. dei fiati o delle perc.), org. elettr. e portativo (1 esec.), cel. e cemb. (1 esec.), pf. e pf. elettr. (1 esec.), a., mand. (esec.: uno strum. degli archi), 3 vl., 2 vle, 6 vlc., 4 cb.

Ed.: Schott (6687)

- 1976 *Monument, Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei), In zart fließender Bewegung*, 3 pezzi per 2 pf.

Ed.: Schott (6805)

- 1978 *Hungarian Rock (Chaconne)* per cemb.

Ed.: Schott (6843)

- 1979 *Passacaglia ungherese* per cemb.  
*Szenen und Zwischenspiele aus «Le Grand Macabre»*, per S, mS, T, Bar e orch. (coro ad lib.)

Ed.: Schott

Ed.: Schott

- 1982 *Trio* per vl., cor. e pf.  
(I: Andantino con tenerezza; II: Vivacissimo molto ritmico; III: Alla marcia; IV: Lamento. Adagio)

Testo: Friedrich Hölderlin  
Ed.: Schott

- 1982 *Drei Phantasien* per coro di 16 vv. miste a cappella (I: «Hälfte des Lebens»; II: «Wenn aus der Ferne»; III: «Abendphantasie»)

Testo: Sándor Weöres  
Ed.: Schott

- 1983 *Magyar Etűdök* (Studi ungheresi) per coro a cappella







## Nota bibliografica

Dell'ampia bibliografia ligetiana, non sempre di facile reperibilità soprattutto per quanto riguarda il periodo iniziale dell'attività del compositore, sono qui segnalati in ordine cronologico alcuni dei principali contributi (comparsi per lo più sulle riviste «Melos», «Musik und Bildung» e sui «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik»).

La prima parte comprende scritti dello stesso Ligeti, la seconda monografie, saggi ed articoli dedicati a lui ed alla sua musica.

### A. Scritti di György Ligeti

*Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, «Die Reihe», n. 4, 1958, pp. 33-63.

*Über die Harmonik in Weberns erste Kantate*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», n. 3, 1960, pp. 49-64.

*Wandlungen der musikalischen Form*, «Die Reihe», n. 7, 1960, pp. 5 e segg.

*Zur Geschichte und Gegenwart der elektronischen Musik*, «Forum», n. 91-92, 1961.

*Neue Notation: Kommunikation oder Selbstzweck?*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», n. 9, 1965, pp. 35 e segg.

*Das Werk Anton Weberns*, «Melos», XXXIII, 1966.

*Über Form in der Neuen Musik*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», n. 10, 1966, pp. 27 e segg.

*Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, «Melos», XXXIV, 1967, pp. 165-69.

*Spielandweisung zur Erstfassung der zwittes Satzes der «Apparitions»*, «Musica», XXII, 1968, pp. 177-79.

*Über neue Wege im Kompositionsunterricht*, in *Three Aspects of New Music*, Stockholm 1968.

*Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?*, in *Orgel und Orgelmusik*, Stuttgart, Eggebrecht 1968.



Auf dem Weg zu «Lux aeterna», «Österreichische Musik Zeitung», XXIV, 1969, pp. 80-88.

Fragen und Antworten von mir selbst, «Melos», XXXVIII, 1971, pp. 509-16.

Apropos Musik und Politik, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», n. 13, 1973, pp. 42 e segg.

Zur Entstehung der Oper «Le Grand Macabre», «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», LXV/CXXXIX, 1978, pp. 91-93.

## B. Saggi e articoli su György Ligeti

SCHNEBEL Dieter, Bericht über neue Orgelmusik, in Festschrift W. Gerstenberg zum 60. Geburtstag, Wolfenbüttel-Zurich 1964, pp. 151-61.

NORDWALL Ove, [Ligeti's New Requiem], «The Musical Quarterly», LII, 1966, pp. 109-13.

NORDWALL Ove (a cura di), Ligeti-dokument, Stockholm 1968.

KAUFMANN Harald, Spurlinien, Wien, E. Lafite Verlag 1969.

KELLER Hans, The contemporary problem, «Tempo», n. 89, 1969, pp. 25-28.

SALMENHAARA Erkki, Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken «Apparitions», «Atmosphères», «Aventures» und «Requiem» von György Ligeti, «Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», vol. 19, Regensburg 1969 (anche Diss. Univ. di Helsinki).

DIBELIUS Ulrich, Reflexion und Reaktion. Über den Komponisten György Ligeti, «Melos», XXXVII, 1970, pp. 89-96.

GRUHN Wilfried, Elektronische Musik im Unterricht, e Avantgarde auf der Suche nach einer neuen Form, «Musik und Bildung», II, 1970, pp. 6-10 e 481-84.

HÄUSLER Josef, Interview mit György Ligeti, «Melos», XXXVII, 1970, pp. 496-507.

HEINEMANN Rudolf, Das neue Musiktheater zwischen Absurdität und Engagement, «Melos», XXXVII, 1970, pp. 57-59.

KAUFMANN Harald, Ligetis zweites Streichquartett, «Melos», XXXVII, 1970, pp. 181-86.

MÜLLER Karl-Josef, Neue Klangästhetik. Chance für die Schule, «Musik und Bildung», II, 1970, pp. 374-76.

BEUERLE Hans Michael, Nochmals: Ligetis «Lux aeterna». Eine Entgegnung auf Clytus Gottwald Analyse, «Musica», n. 25, 1971, pp. 279-81.

GOTTWALD Clytus, «Lux aeterna». Ein Beitrag zu Kompositionstechnik György Ligetis, «Musica», n. 25, 1971, pp. 12-17.

KARKOSCHKA Erhard, Eine Hörpartitur elektronischer Musik, «Melos», XXXVIII, 1971, pp. 468-75.

KAUFMANN Harald, Betreffend Ligetis «Requiem», «Protokolle», n. 1, 1971, pp. 158-68.



- NORDWALL Ove, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz, Schott, 1971.
- LICHTENFELD Monika, *György Ligeti oder das Ende der seriellen Musik e Zehn Stücke für Bläserquintett von György Ligeti*, «Melos», XXXIX, 1972, pp. 74-80 e 326-33.
- RICHTER Christoph, *Interpretation zu «Lux aeterna» von György Ligeti*, «Musik und Bildung», IV, 1972, pp. 237-41.
- STEPHAN Rudolf, *György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition*, in *Die Musik der sechziger Jahre*, «Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musizierung Darmstadt», vol. 12, Mainz 1972, pp. 117-27.
- FABIAN Imre, *Jenseits von Tonalität und Atonalität. Zum 50. Geburtstag von György Ligeti*, «Österreichische Musik Zeitung», XXVIII, 1973, pp. 233-38.
- URBAN Uwe, *Serielle Technik und barocker Geist in Ligetis Cembalo-Stück «Continuum»*. *Untersuchung zur Kompositionstechnik*, «Musik und Bildung», V, 1973, pp. 63-70.
- BERNAGER Olivier, *Autour du «concerto de chambre» de Ligeti*, «Musique en jeu», n. 15, 1974, pp. 99-101.
- MIEREANU Costin, *Une musique électronique et sa 'partition' - «Artikulation»*, «Musique en jeu», n. 15, 1974, pp. 102-9.
- MÜLLER Karl-Josef, *György Ligeti: «Lontano»*, in *Perspektiven Neuer Musik*, a cura di D. Zimmerschied, Mainz 1974, pp. 215-33.
- PLAISTOW Stephen, *Ligeti's recent music*, «The Musical Times», CXV, 1974, pp. 379-81.
- ZOSI Giuliano, *A proposito di Ligeti*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, n. 2, 1974, pp. 234-38.
- BORRIS Siegfried, *Das kalkulierte Labyrinth. Betrachtungen zur Musik Ligetis*, «Musik und Bildung», VII, 1975, pp. 481-89.
- DAELENSEN Hans Christian, *Hat Distanz Relevanz? Über Kompositionstechnik und ihre musikdidaktischen Folgen - dargestellt an György Ligetis Orchesterstück «Lontano»*, «Musik und Bildung», VII, 1975, pp. 502-6.
- FRISIUS Rudolf, *Tonal oder postseriell?*, «Musik und Bildung», VII, 1975, pp. 490-501.
- GOTTWALD Clytus e LIGETI György, *Tendenzen der neuen Musik in den USA. György Ligeti im Gespräch mit Clytus Gottwald*, «Melos/Neue Zeitschrift für Musik» I, 1975, pp. 266-72.
- SCHNEIDER Sigrun, *Zwischen Statik und Dynamik. Zur formalen Analyse von Ligetis «Atmosphères»*, «Musik und Bildung», VII, 1975, pp. 506-10.
- SCHULER Manfred, *György Ligeti: «Volumina». Ein Unterrichtsbeispiel für die Sekundarstufe II.*, «Musik und Bildung», VII, 1975, pp. 520-23.
- DAELENSEN Hans Christian, *Ligeti's «San Francisco Polyphony». Endspiel oder Aufbruch?*, fasc. illustrativo allegato al disco Wergo 60076, 1976.
- FEBEL Reinhard, *György Ligeti. «Monument-Selbstportrait-Bewegung» (Drei Stücke für zwei Klaviere)*, «Zeitschrift für Musiktheorie», IX, 1978, pp. 35-51.
- FLOROIS Costantin, *György Ligeti. Prinzipielles über sein Schaffen*, «Musik und Bildung», XIX, 1978, pp. 484-88.



NORDWALL Ove, *György Ligeti 1980*, «Österreichische Musik Zeitung», XXXV, 1980, pp. 67-75.

GRIFFITHS Paul, *György Ligeti*, London, Robson Books, 1983.

BORIO Gianmario, *A colloquio con György Ligeti*, «Musica/Realtà», n. 13, 1984, pp. 5-9.

LICHTENFELD Monika, *Conversation avec G. Ligeti*, «Contrechamps», n. 3, 1984, pp. 44-49.



## *Nota discografica*

Il punto di riferimento per la discografia ligetiana è il cofanetto di 5 lp. della Wergo, che comprende quasi tutte le composizioni altrove incise, ed al quale, tra l'altro, è allegato un ampio fascicolo illustrativo. Sono comunque segnalate anche altre edizioni, in disco singolo, delle stesse composizioni; nel caso della Wergo, esse propongono le stesse edizioni poi inserite nel citato cofanetto. Il simbolo Ø significa che nel disco sono comprese, oltre alle composizioni di Ligeti, opere di altri autori.

Per maggiore praticità di consultazione, la nota discografica è suddivisa in due elenchi: il primo è in ordine alfabetico per titolo, con il riferimento alla sigla dell'edizione in cui il brano è contenuto; il secondo, comprendente anche l'indicazione degli interpreti, è in ordine alfabetico di casa discografica e di sigla numerica.

\*  
\*\*

– **Artikulation**

Wergo 60059, 60095.

– **Atmosphères**

Columbia MS 6733

RCA SJW 1513

Wergo 60022, 60095.

– **Aventures**

Deutsche Grammophon 410 651/1

Wergo 60022, 60095.

– **6 Bagatelle per quint. di fiati**

EMI 4E 061 34091.

– **Conc. per fl., ob. e orch.**

Decca HEAD 12

Wergo 60076, 60095.

– **Conc. per vlc. e orch.**

Wergo 60036, 60095.

– **Continuum per clav.**

Wergo 60045, 60095.



- Éjszaka/Reggel per coro  
EMI 1C 153 29916/19.
- Glissandi  
Wergo 60076, 60095.
- Le Grand Macabre, scene e intermezzi  
Wergo 60085.
- Kammerkonzert  
Decca HEAD 12  
Deutsche Grammophon 410 651/1  
Hungaroton LPX 11807  
Wergo 60059, 60095.
- Lontano  
Wergo 60045, 60095.
- Lux aeterna  
Deutsche Grammophon 2530 392  
Wergo 60095.
- Melodien  
Decca HEAD 12.
- Nouvelles Aventures  
Deutsche Grammophon 410 651/1  
Wergo 60022, 60095.
- 3 Pezzi per pf.  
Deutsche Grammophon 2531 102.
- 10 Pezzi per quint. di fiati  
Decca SDD 523  
Wergo 60059, 60095.
- Quart. per archi n. 1  
Wergo 60079, 60095.
- Quart. per archi n. 2  
Deutsche Grammophon 2530 392  
Wergo 60079, 60095.
- Ramifications (orch. da cam.)  
Deutsche Grammophon 410 651/1  
Wergo 60059, 60095.
- Ramifications (12 archi solisti)  
Wergo 60059, 60095.
- Requiem  
Wergo 60045, 60095.
- San Francisco Polyphony  
Wergo 60076, 60095.
- Studio per org. n. 1  
Deutsche Grammophon 2530 392  
Wergo 60076, 60095.
- Studio per org. n. 2  
Wergo 60076, 60095.



– Trio per vl., cor. e pf.

Wergo 60100.

– Volumina per org.

Deutsche Grammophon 2530 392

Wergo 60022, 60095.

\*  
\*\*

– Atmosphères.

L. Bernstein, dir.; New York Philharmonic.

Columbia MS 6733 Ø.

– Kammerkonzert; Conc. per fl. e ob.; Melodien.

D. Atherton, dir.; A. Nicolet, fl.; H. Holliger, ob.; London Sinfonietta.

Decca HEAD 12.

– 10 Pezzi per quint. di fiati.

Vienna Wind Soloists

Decca SDD 523 Ø.

– Studio per org. n. 1; Lux aeterna; Quart. per archi n. 2; Volumina.

H. Franz, dir.; G. Zacher, org.; Quart. La Salle; Coro del NDR Hamburg.

Deutsche Grammophon 2530 392.

– 3 Pezzi per 2 pf.

Alfons e Aloys Kontarsky

Deutsche Grammophon 2531 102 Ø.

– Kammerkonzert; Ramifications (orch. d'archi); Aventures; Nouvelles Aventures.

P. Boulez, dir.; Thomas, S; Manning, A; W. Pearson, Bar; Ensemble Intercontemporain.

Deutsche Grammophon 410 651/1.

– Éjszaka (Notte) / Reggel (Giorno), per coro.

E. Ericson, dir.; Stockholm Radio Choir.

EMI 1C 153 29916/19; 4 lp. Ø.

– 6 Bagatelle e 10 Pezzi per quint. di fiati.

Stockholm Philharmonic Wind Quintet.

EMI 4E 061 34901.

– Kammerkonzert.

Budapest Chamber Ensemble

Hungaroton LPX 11807 Ø.

– Atmosphères.

S. Ozawa, dir.; Yomiuri Nippon Orchestra.

RCA SJW 1513 Ø.

– Atmosphères; Aventures; Nouvelles Aventures; Volumina per org.

B. Maderna, E. Bour, dir.; G. Charlent, S; M.-T. Cahn, A; W. Pearson, Bar; K.-E. Welin, org.; Int. Kammerensemble Darmstadt; Orch. sinf. del Südwestfunks Baden-Baden.

Wergo 60022.

– Conc. per vlc.

M. Gielen, dir.; S. Palm, vlc.; Orch. sinf. del Hessischen Rundfunks.

Wergo 60036 Ø.



– **Continuum per clav.; Lontano; Requiem.**

M. Gielen, E. Bour, dir.; L. Poli, S; B. Ericson, mS; A. Vischer, cemb.; Orch. sinf. del Hessischen Rundfunks e del Südwestfunks Baden-Baden; Coro del Bayerischen Rundfunks.

*Wergo 60045.*

– **Kammerkonzert; Ramifications (2 vers.: orch. d'archi e 12 archi soli); 10 Pezzi per quint. di fiati; Artikulation.**

F. Cerha, E. Bour, A. Janigro, dir.; Ensemble Die Reihe; Orch. sinf. del Südwestfunks Baden-Baden; Studio elettr. del WDR Köln.

*Wergo 60059.*

– **2 Studi per org.; Glissandi; Conc. per fl. e ob.; San Francisco Polyphony.**

E. Howart, dir.; G. von Bahr, fl.; T. Lännerholm, ob.; Z. Szathmary, org.; Orch. sinf. dello Schwedischen Rundfunks.

*Wergo 60076.*

– **Quart. per archi n. 1 e 2.**

Quart. Arditti.

*Wergo 60079.*

– **Le Grand Macabre, scene e intermezzi.**

E. Howart, dir.; I. Nielsen, S; O. Fredricks, mS; P. Haage, T; D. Weller, Bar; Coro e Orch. della Radio danese.

*Wergo 60085.*

– **Artikulation; Atmosphères; Aventures; Continuum per clav.; 2 Studi per org.; Glissandi; Kammerkonzert; Conc. per fl. e ob.; Conc. per vlc.; Lontano; Lux aeterna; Nouvelles Aventures; Ramifications (2 vers.: per orch. d'archi e per 12 archi soli); Requiem; San Francisco Polyphony; Quart. per archi n. 1 e 2; 10 Pezzi per quint. di fiati; Volumina per org.**

E. Bour, F. Cerha, M. Gielen, C. Gottwald, E. Howart, A. Janigro, B. Maderna, dir.; G. Charlent, L. Poli, S; B. Ericson, mS; M.-T. Cahn, A; W. Pearson, Bar; G. von Bahr, fl.; T. Lännerholm, ob.; S. Palm, vlc.; A. Vischer, cemb.; Z. Szathmary, K.-E. Welin, org.; Quart. Arditti; Quint. a fiati del Südwestfunks Baden-Baden, Studio elettr. del WDR Köln; Ensemble Die Reihe; Int. Kammerensemble Darmstadt; Orch. da cam. del Saarländer Rundfunks; Schola Cantorum Stuttgart; Orch. sinf. del Hessischen Rundfunks, dello Schwedischen Rundfunks, del Südwestfunks Baden-Baden; Coro del Bayerischen Rundfunks.

*Wergo 60095, 5 lp.*

– **Trio per vl., cor. e pf.**

S. Gawriloff, vl.; H. Baumann, cor.; E. Besch, pf.

*Wergo 60100.*



## *Indice dei nomi*

- ADORNO Theodor Wiesengrund, 11,  
20, 21, 28, 46, 149, 151, 165, 166,  
230, 235, 240, 241, 242  
AMUNDSEN Roald Engelbert, 219  
ARISTOFANE, 208  
AROM Simha, 4  
  
BACH Johann Sebastian, 17, 205, 228  
BARTHES Roland, 182  
BARTÓK Béla, 7, 8, 9, 10, 44, 48, 89,  
124, 151, 152, 153, 154, 155, 156,  
158, 160, 162, 164, 165, 166, 167,  
188, 202, 206  
BAUMANN Hermann, 215  
BECKETT Samuel, 99  
BEETHOVEN Ludwig van, 48, 164, 200,  
205, 212, 221, 237  
BENJAMIN Walter, 74  
BERG Alban, 8, 9, 37, 112, 188, 204, 208  
BERGSON Henri, 25, 28, 29  
BERIO Luciano, 34, 58, 60, 61, 152,  
166, 203, 239, 240  
BERLIOZ Louis-Hector, 30  
BESCH Eckart, 214  
BEUERLE Hans Michael, 129  
BLOCH Ernst, 28, 151, 166  
BOKSTED Bertil, 195  
BORGES Jorge Luis, 189  
BORTOLOTTIO Mario, 124, 144  
BOSCH Hieronymus, 18, 89, 197, 198,  
208  
BOUCHER François, 222  
BOULEZ Pierre, 9, 10, 11, 13, 58, 63, 70,  
142, 144, 156, 183, 203, 224, 229,  
233, 236, 240, 241  
  
BOUR Ernest, 144  
BRAHMS Johannes, 15, 48, 210, 211,  
213, 214  
BRINKMANN Reinhold, 165  
BRITTEN Benjamin, 204, 207  
BROWN Earle, 241  
BRUCKNER Anton, 143  
BRUEGEL Pieter, 39, 89, 197, 198, 199,  
208  
  
CAGE John, 9, 15, 18, 34, 69, 95, 114,  
149, 203, 229, 230, 237, 240, 242  
ČAJKOVSKIJ Pëtr Il'ič, 200, 207  
CALDER Alexander, 27, 239  
CANETTI Elias, 7  
CANTIMORI Delio, 166  
CARDEW Cornelius, 10  
CARILLO Julian, 13  
CASTIGLIONI Niccolò, 203  
CERHA Friedrich, 173  
CHIAROMONTE Gherardo, 198  
CHOPIN Fryderyk, 190, 192  
CHOWNING John, 4  
CLEMENTI Aldo, 203  
COWELL Henry Dixon, 70  
CURIE Marie, 219  
CURIE Pierre, 219  
CZYŻ Henryk, 135  
  
DADELSEN Hans-Christian von, 186, 188  
DAHLHAUS Carl, 21, 28, 150, 165  
DALLAPICCOLA Luigi, 204  
DALMONTE Rossana, 166  
DEBUSSY Achille-Claude, 63, 80, 142,  
166, 228, 235, 241



- DE CHIRICO Giorgio, 16, 84  
 DELEUZE Gilles, 28, 29  
 DIBELIUS Ulrich, 160, 166  
 DISNEY Walt, 207  
 DONATONI Franco, 203
- EGGEBRECHT Hans Heinrich, 150, 165,  
 166  
 EIGEN Manfred, 4  
 EIMERT Herbert, 10, 71, 240, 241  
 ENSOR James, 198  
 ERASMO DA ROTTERDAM, 208  
 ESCHER Maurits, 191
- FARKAS Ferenc, 7  
 FEBEL Reinhardt, 64  
 FELDMANN Morton, 138  
 FEYERABEND Paul, 165  
 FORTNER Wolfgang, 9  
 FRAGONARD Jean-Honoré, 222
- GADAMER Hans Georg, 165  
 GAWRILOFF Saschko, 215  
 GENTILE Göran, 36, 37, 194, 195  
 GENTILUCCI Armando, 144  
 GHELDERODE Michel de, 39, 40, 196,  
 197, 198, 199, 200, 201, 208  
 GIOVENALE Decimo Giunio, 208  
 GOETHE Johann Wolfgang von, 43  
 GOEYVAERTS Karel August, 236  
 GOLÉA Antoine, 240  
 GOTTWALD Clytus, 122, 129  
 GOYA Y LUCIENTES Francisco José, 208  
 GRIEG Edvard Hagerup, 222  
 GRIFFITHS Paul, 88, 144  
 GUATTARI F., 28, 29
- HABERMAS Jürgen, 165  
 HÄUSLER Josef, 8, 144  
 HAMBRAEUS Bengt, 82  
 HANON Charles-Louis, 205  
 HAYDN Franz Joseph, 30, 164, 205, 221  
 HELMS Hans G., 34, 99  
 HENZE Hans Werner, 9  
 HINDEMITH Paul, 8, 69, 165  
 HITLER Adolf, 220  
 HÖLDERLIN Friedrich, 50, 54, 55, 57  
 HOFSTAEDTER Douglas R., 4, 17
- IONESCO Eugène, 99  
 IVE Charles, 69, 70
- JÁRDÁNYI Pál, 7  
 JARRY Alfred, 39, 196, 200, 201, 208
- JAUSS Hans Robert, 150  
 JELINEK Hanns, 240  
 JEPPESEN Knud, 240  
 JOYCE James, 99, 237  
 JUNG Carl Gustav, 201
- KACZYNSKI T., 166  
 KADOSA Pál, 7  
 KAFKA Franz, 105  
 KAGEL Mauricio, 15, 34, 69, 83, 152,  
 203, 204  
 KAUFMANN Harald, 16, 121, 144, 153,  
 158, 166  
 KEMPNER Friederike, 39, 196  
 KLEE Paul, 235  
 KODÁLY Zoltán, 7  
 KOENIG Gottfried Michael, 10, 21, 27,  
 226, 229, 231, 240, 241  
 KOLISCH R., 240  
 KONTARSKY Alfons, 197  
 KONTARSKY Aloys, 197  
 KORTNER Fritz, 113  
 KOUSSEVITZKY Natalie, 168  
 KOUSSEVITZKY Serge, 168  
 KŘENEK Ernst, 208
- LACHENMANN Helmuth, 151  
 LASSO Orlando di, 87  
 LÉVI-STRAUSS Claude, 13  
 LICHTENFELD Monika, 57, 214, 215  
 LIGETI Gabor, 220  
 LISSA Zofia, 150, 165  
 LISZT Franz, 48, 89  
 LOOS Adolf, 16  
 LÜTOLF M., 166  
 LUTOSŁAWSKI Witold, 71, 72, 135, 151,  
 165, 166
- MADERNA Bruno, 58, 204, 207  
 MAHLER Gustav, 63, 158, 188, 208  
 MALLARMÉ Stéphane, 11, 12, 15, 73  
 MANDELBROT Benoît, 4  
 MARX Karl, 158, 166  
 MECZIES Aliute, 39, 196  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix, 221  
 MESCHKE Michael, 39, 196, 200, 201,  
 205  
 MESSIAEN Olivier, 9, 166, 233, 236  
 METZGER Heinz-Klaus, 241  
 MIEREANU Costin, 135  
 MILHAUD Darius, 204, 237  
 MONDOR Henri, 11  
 MONOD Jacques, 4  
 MONTAIGNE Michel Eyquem, 199



- MONTEVERDI Claudio, 37, 42  
 MOZART Wolfgang Amadeus, 30, 42,  
 205, 221, 237  
 MÜLLER-SIEMENS Detlev, 64  
 MURAIL Tristan, 28  
 MUSSOLINI Benito, 220
- NANCARROW Conlon, 4, 29  
 NIETZSCHE Friedrich, 96  
 NONO Luigi, 9, 58, 60, 61, 124, 151,  
 204, 225, 240, 242  
 NORDWALL Ove, 7, 79, 144, 145, 166,  
 167, 196, 222
- OCKEGHEM Johannes, 86, 88  
 OFFENBACH Jacques, 42, 206
- PALESTRINA Giovanni Pierluigi da, 227  
 PALM Siegfried, 130, 135  
 PARACELSO (Philipp Theophrast von  
 Hohenheim), 13, 19  
 PENDERECKI Krzysztof, 60, 87, 135  
 PETRONIO, 208  
 PICASSO Pablo, 237  
 POPPER Karl, 19, 198  
 POUSSEUR Henri, 58, 226, 229, 231,  
 240, 241  
 PROKOF'EV Sergej Sergeevič, 204  
 PROUST Marcel, 73  
 PURCELL Henry, 214
- RABELAIS François, 199, 208  
 RAMEAU Jean-Philippe, 42, 200  
 REICH Steve, 192  
 RIHM Wolfgang, 152  
 RILEY Terry, 192  
 RISSET Jean-Claude, 4  
 ROGNONI Luigi, 167  
 ROSSINI Gioacchino, 37, 42
- SANTI Piero, 240  
 SATIE Erik, 165  
 SCARPETTA G., 28  
 SCARLATTI Domenico, 190  
 SCELSI Giacinto, 69, 70, 151  
 SCHERER Jacques, 11  
 SCHILLER Johann Christoph Friedrich,  
 149  
 SCHLEGEL Friedrich, 119  
 SCHNEBEL Dieter, 34, 69, 127, 152, 165  
 SCHOENBERG Arnold, 8, 9, 50, 80, 166,  
 204, 209, 223, 236, 241  
 SCHRADER Julie, 39, 196
- SCHUBART Christian Friedrich Daniel,  
 165  
 SCHUBERT Franz, 42, 200, 206  
 SCHUMANN Robert, 190, 221  
 SCHWEINITZ Wolfgang von, 64  
 SCHWITTERS Kurt, 94  
 SEIBER Mátyás György, 79  
 SHAKESPEARE William, 49, 62  
 SIEDENTOPF Henning, 190  
 SIERRA Roberto, 4  
 SIKLÓS Albert, 222  
 SKELTON Geoffrey, 49  
 SOSTAKOVIČ Dimitrij Dmitrevič, 17,  
 204  
 STEINBERG Saul, 36, 195  
 STEPHAN Rudolph, 151, 166  
 STERN Adolf, 208  
 STOCKHAUSEN Karlheinz, 9, 10, 11, 21,  
 34, 58, 60, 71, 144, 203, 225, 227,  
 228, 229, 231, 233, 234, 237, 238,  
 239, 240, 241, 242  
 STRAUSS Richard, 37, 222  
 STRAWINSKY Igor, 8, 165, 166, 204, 206,  
 207, 235, 237, 241  
 SWIFT Jonathan, 208
- TALLIS Thomas, 88  
 TOPOR Roland, 202  
 TROJAHN Manfred, 64
- UNGER U., 240
- VARÈSE Edgard, 13, 19, 70, 80, 165, 166  
 VERDI Giuseppe, 30, 37, 42, 98, 205  
 VERESS Sándor, 7  
 VILLON François, 199  
 VISCHER Antoinette M., 145
- WAGNER Richard, 17, 37, 222, 241  
 WARNING P., 165  
 WEBERN Anton, 8, 61, 63, 69, 123, 151,  
 166, 204, 206, 226, 236, 238, 240  
 WELIN Karl-Erik, 82, 190  
 WEÖRES Sándor, 49  
 WITTGENSTEIN Ludwig Joseph, 203  
 WROŃSKI-HOENE Józef Marja, 13  
 WYSCHNEGRADSKY Ivan, 13
- YOUNG La Monte, 192
- ZELLINI Paolo, 189  
 ZENCK Martin, 150, 165, 166  
 ZIMMERMANN Bernd-Alois, 204



Finito di stampare il 31 luglio 1985  
presso Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino  
Realizzazione editoriale  
2D s.n.c. - Torino



## Biblioteca di cultura musicale

---

### Nella collana Autori e opere

Michael Talbot

**Vivaldi**

292 pagg., 10 ill., 32 es. mus.,  
ISBN 88-7063-005-6

Alberto Basso

**Frau Musika.**

**La vita e le opere di J. S. Bach**

2 voll., 1792 pagg., 43 ill., 55 es. mus.,  
ISBN 88-7063-011-0 (I vol.),  
88-7063-028-5 (II vol.)

Winton Dean

**Bizet**

352 pagg., 10 ill., 77 es. mus.,  
ISBN 88-7063-013-7

Sergio Sablich

**Busoni**

384 pagg., 14 ill.,  
ISBN 88-7063-022-6

Michelangelo Zurletti

**Catalani**

256 pagg., 44 es. mus.,  
ISBN 88-7063-025-0

Gastone Belotti

**Chopin**

656 pagg., 23 ill., 45 es. mus.,  
ISBN 88-7063-033-1

Paolo Fabbri

**Monteverdi**

472 pagg., 16 ill., 60 es. mus.,  
ISBN 88-7063-035-8

### Nella collana Documenti

Charles Burney

**Viaggio musicale in Italia**

432 pagg., 16 ill., ISBN 88-7063-009-9

Antonio Serravezza

**La sociologia della musica**

324 pagg., ISBN 88-7063-012-9

Giovanni Guanti

**Romanticismo e musica.**

**L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**

352 pagg., ISBN 88-7063-016-1

George Bernard Shaw

**Il wagneriano perfetto**

168 pagg., 6 ill., ISBN 88-7063-015-3

Folco Portinari

**Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale.**

**Storia del melodramma ottocentesco  
attraverso i suoi libretti**

294 pagg., ISBN 88-7063-017-X

Ugo Duse

**Per una storia della musica  
del Novecento e altri saggi**

280 pagg., ISBN 88-7063-018-8

Harvey Sachs

**Toscanini**

422 pagg., 31 ill., ISBN 88-7063-019-6

Massimo Mila

**Cent'anni di musica moderna**

244 pagg., 11 es. mus.,  
ISBN 88-7063-020-X

Richard Wagner

**La mia vita**

612 pagg., 32 ill., ISBN 88-7063-026-9

Stendhal

**Vita di Rossini**

**seguita dalle Note di un dilettante**  
452 pagg., 35 ill., ISBN 88-7063-027-7

Paolo Gallarati

**Musica e maschera.**

**Il libretto italiano del Settecento**

248 pagg., ISBN 88-7063-032-3



John Mainwaring  
**Memorie della vita del fu  
G. F. Händel**  
a cura di Lorenzo Bianconi  
206 pagg., ISBN 88-7063-034-X

**Nella collana Storia della Musica**  
a cura della Società Italiana di Musicologia

---

Giovanni Comotti  
**La musica nella cultura greca e romana**  
128 pagg., ISBN 88-7063-008-0

Giulio Cattin  
**Il Medioevo I**  
264 pagg., ISBN 88-7063-007-2

F. Alberto Gallo  
**Il Medioevo II**  
168 pagg., ISBN 88-7063-002-1

Claudio Gallico  
**L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento**  
184 pagg., ISBN 88-7063-006-4

Lorenzo Bianconi  
**Il Seicento**  
352 pagg., ISBN 88-7063-021-8

Alberto Basso  
**L'età di Bach e di Haendel**  
196 pagg., ISBN 88-7063-000-5

Giorgio Pestelli  
**L'età di Mozart e di Beethoven**  
344 pagg., ISBN 88-7063-010-2

Renato Di Benedetto  
**L'Ottocento I**  
296 pagg., ISBN 88-7063-023-4

Claudio Casini  
**L'Ottocento II**  
244 pagg., ISBN 88-7063-003-X

Guido Salvetti  
**Il Novecento I**  
232 pagg., ISBN 88-7063-001-3

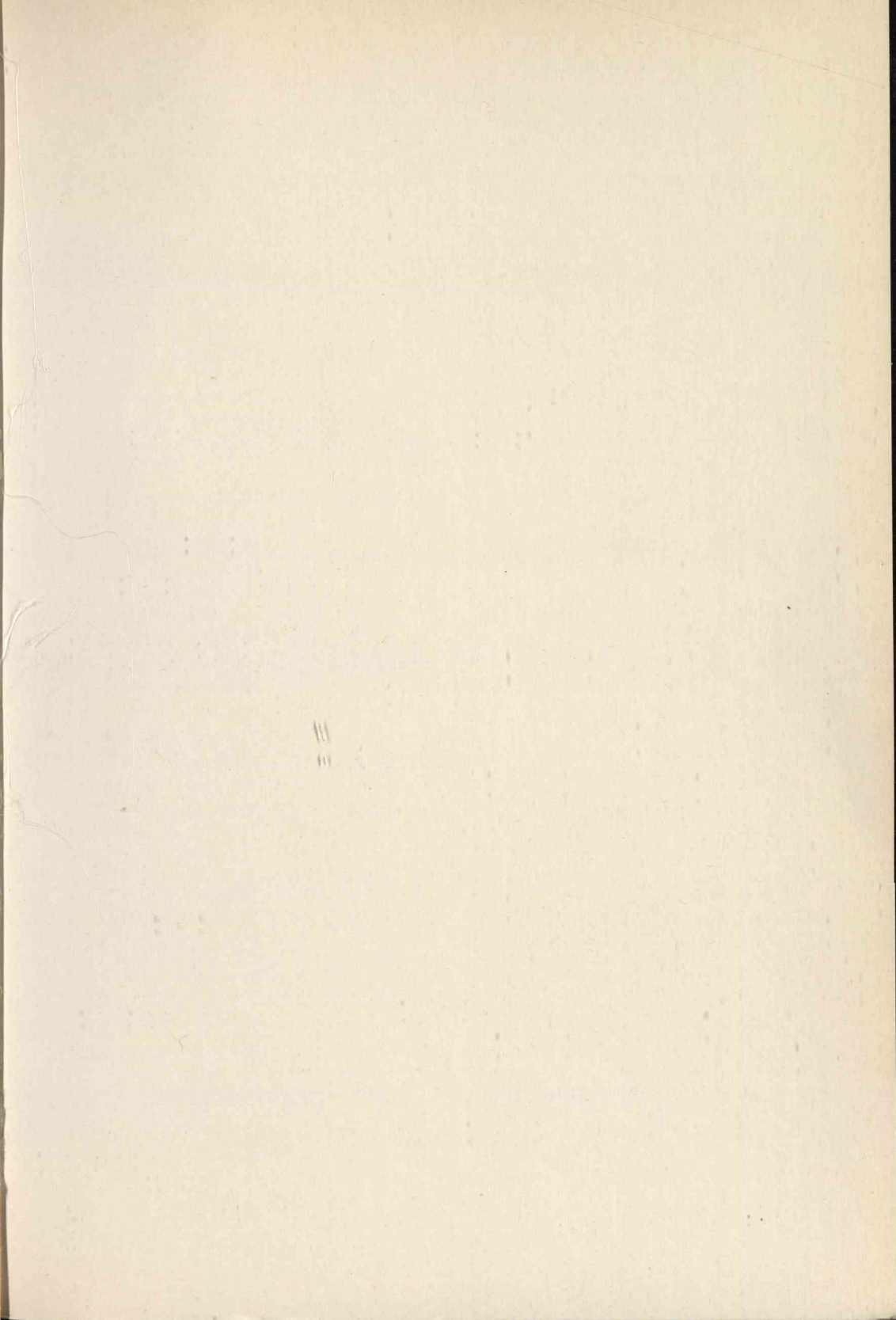
Gianfranco Vinay  
**Il Novecento II (parte prima)**  
204 pagg., ISBN 88-7063-004-8

Andrea Lanza  
**Il Novecento II (parte seconda)**  
254 pagg., ISBN 88-7063-014-5

**Nella collana I manuali EDT/SidM**

Bellasich-Fadini-Leschiutta-Lindley  
**Il clavicembalo**  
256 pagg., ISBN 88-7063-031-5







György Ligeti lasciò l'Ungheria nel 1956 e divenne in breve tempo uno dei protagonisti della vita musicale contemporanea, conquistando con partiture come *Apparitions*, *Atmosphères*, *Volumina*, *Lux aeterna* e *Lontano* un successo che varcava trionfalmente la cerchia un po' angusta degli adepti della «Nuova Musica». L'imponenza del successo suscitò paradossalmente anche un'ondata di diffidenza, che da tempo è rifluita lasciando emergere il profilo di un musicista straordinario. Il festival torinese di *Settembre Musica* gli ha dedicato un omaggio costituito da alcuni concerti, da un convegno di studi e infine da questo volume, nato dalla collaborazione tra la E.D.T. e l'Assessorato per la Cultura della Città di Torino. Fatta eccezione per alcuni contributi comparsi in riviste specializzate e un paio di monografie, l'una in tedesco e l'altra in inglese, la letteratura su Ligeti era in Italia sostanzialmente assente: si è pensato così di offrire al lettore un'occasione di informazione ampia e articolata. Le testimonianze critiche rese nella prima parte da Enzo Restagno, Ivanka Stoianova, Ulrich Dibelius, Wolfgang Schreiber, Monika Lichtenfeld, Armando Gentilucci e Franco Donatoni, e gli ampi saggi dedicati nella seconda parte a ciascuna opera, fanno di questo libro un importante strumento di studio e di consultazione. Si è cercato infine di far ascoltare la voce stessa di Ligeti attraverso documenti autobiografici, note e saggi critici presentati qui per la prima volta in traduzione italiana.

Enzo Restagno, curatore di questo volume, insegna Storia della musica al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino ed è critico musicale di «Stampa Sera». All'interesse prevalente per la musica contemporanea ha abbinato recentemente una particolare attenzione per il mezzo audiovisivo, realizzando per la Rai-TV una *Storia della musica* in quaranta puntate che ha riscosso vivissimo successo.